Filosofía de la Cultura

Crítica e interpretación

Ana Cristina Ramírez Barreto
(Coordinadora)



Filosofía de la Cultura. Crítica e interpretación
Ana Cristina Ramírez Barreto (Coordinadora)

Primera edición: julio de 2014

ISBN 978-607-96534-0-8

Printed in Mexico - Impreso en México

Facultad de Filosofía, Coordinación del Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura
Morelia, Michoacán, México
Teléfonos: (52) 443 3223500 ext. 4149
Correo electrónico: posgrado.filosofia@gmail.com

Fotografía de portada: Jaime Vieyra García
Diseño de exteriores: Noé Martínez
Corrección y cuidado de la edición: Cristina Barragán Hernández
Formación: Olga Santana Ramos

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña", Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI), División de Estudios de Posgrado, DES de Humanidades de la UMSNH, Maestría en Filosofía de la Cultura, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
Morelia, Michoacán, México

Esta publicación fue posible gracias al apoyo del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI). Los recursos del PIFI son de carácter público y queda prohibido su uso con fines partidistas o de promoción personal.

Filosofía de la Cultura
Crítica e interpretación

Ana Cristina Ramírez Barreto
(Coordinadora)

Índice

Introducción

El presente libro compila trabajos de las/os estudiantes del Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura de la primera generación (2009-2011) y dos más de estudiantes de la segunda generación (2011-2013) que respondieron a la convocatoria para publicación. Algunos asesores acompañamos los textos de nuestras/os autoras/os con breves introducciones o presentaciones con el fin de poner en perspectiva el valor y el aporte que cada una/o logra en su escrito. Víctor Manuel Pineda hizo un acompañamiento desde el mismo documento, trabajando en co-autoría con Susana Pliego. Otro tanto cabe decir de Salvador Jara Guerrero con Juan Torres Melgoza, su estudiante asesorado.

A inicios de 2013 los trabajos de estudiantes fueron enviados a arbitraje (doble ciego). Al menos dos académicos de diversas instituciones del país y el extranjero, conocedores de los temas abordados, revisaron y comentaron cada trabajo. En la segunda mitad de 2013 las/os autoras/os hicieron la revisión, corrección y ajustes a sus textos. El resultado nos complace por cuanto es una digna muestra de la producción de conocimiento en el posgrado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y del trabajo académico que venimos realizando. Agradecemos los juicios, comentarios y sugerencias de Luis Álvarez Falcón, José Salvador Arellano, Filomena Cardoso, Iñaqui Díaz Valerdi, Jenny Teresita Guerra González, Fabián Herrera, Fernando Luna, Graciela Martínez Zalce, Leonardo Moncada, Rolando Picos Bovio, Dení Trejo, Adriana Sáenz y Aurelia Valero Pie.

El libro está dividido en tres secciones. En la primera quedan reunidos tres trabajos que echan mano de teorías de análisis del discurso para revisar temas muy relevantes para la comprensión de la actualidad en

nuestro estado: la construcción de prototipos femeninos en la prensa michoacana del porfiriato (Norma Patricia Mendoza), los argumentos que justifican la llamada "Guerra contra el narcotráfico" (Erika Pérez) y la performatividad de "lo indígena" en documentos jurídicos que intentan restituir el valor y la presencia de los pueblos originarios en México y en Michoacán (Isabel Domínguez).

En la segunda sección reunimos los trabajos que, enfocando la obra de algún artista, hacen una contribución a estudios culturales. Hélène Trottier encuadra al pintor canadiense Alex Colville y su obra *Caballo y tren* para ofrecernos un convincente y bien documentado argumento sobre la importancia que tienen los animales en la obra (y vida) del artista recién fallecido en julio de 2013. Victoria Sánchez, por su parte, recurriendo a dos obras de Duchamp, argumenta en favor de la innovadora mirada del artista y el parteaguas que éste abrió en el arte contemporáneo.

La tercera y última sección presenta trabajos donde la interpretación es asunto central. Víctor Pineda y Susana Pliego exponen sus ideas sobre encuentros de diferentes sistemas de signos, algo que llaman "semiótica de la creolización". Angelina Paredes expone una lectura de Gadamer con claves ecologistas. Finalmente, Salvador Jara y Juan Torres Melgoza confrontan a Clifford Geertz y Michel de Certeau en torno al tema de la verdad.

Vemos, pues, aspectos fundamentales de Filosofía de la Cultura que son tratados con pasión y rigor: el poder del lenguaje para construir entidades, fijarles un lugar en el orden natural y social; y también para transformar esa fijación y poner en juego otros puntos de vista, incluso otras consideraciones sobre qué es "hablar". La intersección entre hablar y dar a ver, dar a pensar y reconocerse como responsable de... es decir, comunicación, estética, ética, epistemología y política.

Este libro es de interés para las próximas generaciones de estudiantes de Filosofía de la Cultura y otros posgrados afines (Análisis del Discurso, Historia, Artes Visuales, Derecho, etc.) por cuanto es el fruto de investigaciones que, desde el nivel maestría, sin tener los alcances en profundidad o en contribución original del nivel de doctorado, logran plantear con gran

pertinencia, de modo claro y directo, importantes ideas puestas al día y discutidas abiertamente. También resulta interesante el acompañamiento académico que aquí se alcanza a percibir y del que ni atisbos hay en la literatura académica, por lo general. En este punto cabe mencionar que el camino de la formación de nuestras/os estudiantes de maestría en Filosofía de la Cultura de la generación 2009-2011, de sólo seis personas, ha sido ejemplar en varios sentidos: ellas han asumido su formación de posgrado con gran sentido de responsabilidad, solidaridad y buen humor. Sus alguna vez profesores les agradecemos estas enseñanzas.

Ana Cristina Ramírez Barreto
Morelia, Michoacán, 31 de diciembre de 2013

I. Discurso

1. Introducción. El discurso en la conformación de *realidades*

Bernardo E. Pérez Álvarez

La primera parte de este libro está conformada por tres capítulos agrupados bajo el eje del análisis discursivo de fenómenos específicos: la construcción social indígena, los prototipos femeninos y la guerra contra el narcotráfico. En las tres investigaciones se parte de una pregunta común, la relación entre el discurso y la construcción de niveles de realidad. No se trata sólo del análisis discursivo sino de una reflexión filosófica que pregunta por la relación entre el discurso y la realidad no lingüística o, en términos fenomenológicos, la relación con el mundo de la vida.

En "La construcción social indígena a través del lenguaje jurídico: una aplicación de la concepción de la expresión realizativa de John L. Austin", Isabel Domínguez se pregunta por la repercusión del lenguaje jurídico en la construcción de la realidad, en particular a partir de la modificación del artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. La tesis central que guía al trabajo establece que por una parte existe un reconocimiento jurídico de los indígenas, que lleva a la conformación de instituciones del Estado responsables de atender este reconocimiento como base de la aceptación de la pluriculturalidad de la nación mexicana, pero en el mismo texto jurídico se expresa un distanciamiento respecto a este sector de la población, que aparece como ajeno y como un otro, es decir, la voz enunciativa de los legisladores

devela un distanciamiento y una falta de representatividad de los otros, los indígenas, para quienes se legisla pero que no forman parte de la voz legisladora.

En la misma línea de discusión, el capítulo de Patricia Mendoza Ramos se pregunta por la existencia de prototipos femeninos en la prensa literaria de la época del porfiriato en Michoacán, y si estos prototipos develan algo sobre la realidad de las mujeres de ese momento histórico. El manejo en plural de la noción de prototipo nos habla en principio de un hallazgo relevante: no se trata de un prototipo único sino de varios. En gran medida se establece una imagen dominante de un deber ser femenino, pero no es un prototipo unificado orientador de las mujeres por encima de cualquier otra característica, efectos como la clase social o la situación social misma como solteras o casadas, obliga a plantear un conjunto de rasgos, todos ellos asignados a las mujeres, pero ninguno constituyente por sí mismo de la feminidad de manera esencial, sino como conjuntos de características constitutivas, y que en ocasiones aparecen en rompimiento con un modelo dominante, por ejemplo cuando se entrecruzan con las posibilidades de trabajo remunerado.

En el último trabajo que compone esta sección, elaborado por Erika Pérez, se analizan algunos argumentos que justificaron la "Guerra contra el narcotráfico" en México en el periodo de gobierno 2006-2012. La revisión de los discursos permite contrastar el conjunto ideológico discursivo con el social que permitió, primero, una alta aceptación de la estrategia presidencial, pero que posteriormente "chocó" con las expectativas de solución de un conflicto. En este contraste se entiende mejor el conflicto entre una ideología de grupo y el contexto en el que se intenta comprender el mundo.

2. La construcción social indígena a través del lenguaje jurídico: una aplicación de la concepción de la *expresión realizativa* de John L. Austin

María Isabel Domínguez Herrera

La realidad y el lenguaje tienen un carácter intersubjetivo. El mundo "propio" se construye y se comparte con otros. La realidad se forma y adquiere objetividad a través de la interacción de los individuos que la formulan y significan. El diálogo será considerado como el vehículo más importante para mantener, modificar y reconstruir la realidad en su carácter subjetivo y, más aún, en el objetivo (Berger y Luckmann, 1967: 189), dado que la definición de la realidad se da socialmente por medio de los individuos y grupos de individuos que, en su concreción en un aquí y un ahora, sirven como definidores encarnados de la realidad (*Ibid.*: 147) por cuanto la misma se sustenta por los pensamientos, las acciones y el comportamiento subjetivamente significativo de la vida de cada individuo (*Ibid.*: 34-35).

Así, la manera en que el ser biológico-psicológico es en el mundo se define y se forma por la cultura, por los procesos sociales que lo configuran. La autorrealización como ser biopsicosocial y la identidad subjetiva sólo se pueden llevar a cabo dentro del contexto social particular en que se forma cada uno; de ahí la importancia de entender el tejido sociocultural en el que se adquiere la identidad, la cual "se define objetivamente como ubicación en un mundo determinado y puede asumírsele

subjetivamente sólo junto con ese mundo. Dicho de otra manera, todas las identificaciones se realizan dentro de horizontes que implican un mundo social específico" (*Ibid.*: 166). Tales identificaciones muestran la apariencia de las cosas y las personas a partir de donde se elabora la interpretación del mundo, tomando en cuenta que "la apariencia nunca es 'meramente la apariencia'; ésta afecta profundamente la posición sociosimbólica real de aquellos a los que concierne" (Žižek, 1998: 8).

En los procesos de interacción, por lo que respecta a los indígenas en México, en el contexto social que los ha acompañado, encontramos huellas de la habituación inicial a que dieron lugar los españoles al llamar genéricamente "indios" a los habitantes de Mesoamérica hasta el uso, muchas veces despectivo, que se hace de dicha designación. Esta usanza llevó a la conformación de una tipificación de los miembros de los pueblos indígenas: en tanto "indio" o "india" no importa a cuál cultura indígena se pertenezca. Simplemente se es distinto de los otros: de los españoles conquistadores, de los criollos, de los esclavos africanos, de los mestizos. De la misma manera, la denominación "indígena" omite o hace a un lado la peculiaridad de cada una del más de medio centenar de culturas originarias a las que pertenecen quienes son llamados de tal manera. En la relación "cara a cara", en los modos de hablar y comunicarse entre sí, se manifiestan los factores históricos, sociales y culturales que se asocian a la percepción intergrupal.

En el discurso, entendido como un proceso de interacción social, se vislumbra no sólo "una expresión fiel de la identidad cultural o de las relaciones entre grupos étnicos, sino que también pone en práctica y reproduce la dominación étnica" (Van Dijk, 2000a: 255). En México, el discurso institucional, siendo expresión de un grupo étnico dominante, pasó de la omisión expresa al reconocimiento de la existencia de otras culturas en el territorio mexicano, dotándolas de presencia jurídica.[1] En un primer momento, esto se dio con la inclusión de las "comunidades" en el texto del artículo 27 de la Constitución Política promulgada en 1917. Sin embargo, es notorio que en dicho concepto de "comunidad",

el lenguaje jurídico atiende más a la circunstancia socioeconómica de los indígenas, considerándolos campesinos y no como individuos pertenecientes a culturas diferentes. Esto conlleva a una minimización o parcialización de lo que representa la diversidad cultural. Así vistas, las comunidades indígenas aparecen como una serie dispersa de pequeñas poblaciones, inconexas, carentes de pasado, sin posibilidades de crecimiento político-social propio y demeritando o ignorando completamente sus propias culturas (Durand Alcántara, 2001: 32).

En nuestro país encontramos una transmisión social de significados de lo que fuera una identidad originaria a su reformulación –por ausencia del reconocimiento del otro– y reconfiguración en una identidad formulada exteriormente como "indio" o "indígena". Es el lenguaje jurídico el que viene a enunciar de tal manera a esos otros habitantes del territorio nacional, diversos en sus concepciones de vida, de cultura, de lengua y, en tanto tales, son sujetos a los que se aplica una serie de acciones institucionalizadas sistemáticamente para enterarlos del significado del ser "indio" o del ser "indígena". Esto "requiere una cierta forma de proceso 'educativo'" (Berger y Luckmann, 1967: 91) por el cual se dan a conocer a los indígenas, a partir de la independencia, en los términos de las políticas aplicadas,[2] las "desventajas" inherentes a esa condición y de ahí la necesidad de transformarse en otro ser, de adquirir otra identidad: la nacional, configurada como mexicana y que, por ende, implica hablar español y dejar atrás el rezago que significa ser indio. Entonces, se desarrolla por el gobierno un discurso que "puede hacer que las personas tengan las creencias apropiadas y así {se controlan} indirectamente sus acciones, de modo que ellas respondan a {ciertos} intereses, los {han} manipulado exitosamente mediante el texto escrito o el habla" (Van Dijk, 2000b: 43). Tal fue el nivel de control y manipulación que se logró mediante "la educación, campañas de información, la publicidad, los medios y muchas otras formas del discurso público" (*Idem*) que hasta hace pocos años en las familias indígenas era práctica común que a los niños ya no se les enseñaba su lengua materna por considerar que era mejor educarlos en

español, para con ello facilitarles el acceso a mejores condiciones de vida[3] y de educación y así permitir su integración a lo que se consideraba progreso: hacerse mestizo y entonces tener la posibilidad de lograr también el "acceso especial a actos de habla particulares, como mandatos, órdenes u otras directivas" (*Ibid*.: 41), cuyo ejercicio estaba reservado para individuos o grupos de individuos pertenecientes a ese macizo poblacional, social y culturalmente hegemónico.

Las reformas constitucionales de 1992 y de 2001 por las cuales la nación mexicana se declara pluricultural y se reconocen los derechos de los pueblos indígenas que permanecen en el territorio mexicano han reconfigurado algunas de las estructuras gubernamentales, creando instituciones que brindan apoyo y recursos a los indígenas para que, respetando sus formas tradicionales de vida, logren mejorar sus condiciones de vida. Se trata de reparar los años de marginación y de desprecio, superar el rezago existente y promocionar el desarrollo integral y sustentable, el reconocimiento del patrimonio cultural indígena, fomentar las relaciones interculturales, así como difundir los derechos de los pueblos y comunidades indígenas, en cumplimiento del marco constitucional e internacional aplicable en la materia.[4]

No obstante, atendiendo al análisis del discurso aplicado a los párrafos 2 y 3 del artículo 2º constitucional, vemos cómo desde la misma enunciación jurídica ahí plasmada, existe evidencia del prejuicio que perdura respecto de los integrantes de los pueblos indígenas y, además, tampoco se ha hecho mucho por establecer políticas educativas y prácticas sociales que permitan a los no-indígenas una mayor apertura, conocimiento y respeto hacia las múltiples culturas indígenas existentes en el país. Se trataría pues de vivir en la pluriculturalidad más que simplemente enunciarla: el lenguaje jurídico tiene mucho que hacer aún por este lado.

Los párrafos 2 y 3 del primer apartado del artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos fueron modificados mediante decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación del 14 de agosto de 2001, quedando como sigue:

> Artículo 2º
> [...]
> La nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas. La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas.

En el párrafo 2 del artículo 2º constitucional se reconoce la composición pluricultural de México, derivada de los pueblos indígenas que habitaban lo que hoy es el territorio nacional desde la colonización y que perviven hasta la fecha, unidos e identificados por sus instituciones sociales, económicas, culturales o políticas. Este es un párrafo de carácter preponderantemente declarativo, por el cual el estado mexicano admite el carácter pluricultural de la nación. La enunciación de México como un país pluriétnico y pluricultural respondió a exigencias histórico-sociales que por años se venían haciendo desde y para las comunidades indígenas; las cuales habían sido histórica y sistemáticamente ignoradas dentro de su peculiaridad y su propio valor por una legislación y unos legisladores empeñados en crear homogeneidad nacional por decreto constitucional, dados los afanes unificadores, homogeneizantes y hegemónicos de la urgencia de forjar una nación, de manera que el estado mexicano reiteradamente había excluido el tópico de la pluriculturalidad de la norma constitucional. No obstante, si atendemos a los usos del lenguaje, la disposición constitucional que estudiamos, además de informar que la nación mexicana tiene una composición pluricultural con sustento en los pueblos indígenas, puede también ser revisada desde el punto de vista de la voluntad del productor de la norma, es decir, de los legisladores, integrantes del estado, y bajo este crisol del contexto de producción del texto, el fragmento del artículo 2º constitucional que declara a la nación mexicana como pluricultural adquiere un carácter prescriptivo[5] en cuanto mandata un "deber ser" de la nación: el deber ser pluricultural. Aparece aquí el deber y la obligación de incluir en la composición

de una nación que antes se había concebido como monocultural a las personas que no habían estado explicitadas a los actuales integrantes de los pueblos indígenas descendientes de esos otros que habitaban el territorio del país al iniciarse el proceso de colonización y que, de una u otra forma, conservan la totalidad o parte de sus instituciones culturales, sociales, económicas y políticas.

Así, es una obligación para el estado y, por ende, para las autoridades estatales, asumir este carácter pluricultural y, en consecuencia, surge el deber de establecer mecanismos que garanticen a los indígenas un trato equitativo y con igualdad de oportunidades, incorporándolos plenamente al estatus de ciudadanía, independientemente del origen étnico o cultural.

Resulta ilustrativo del carácter prescriptivo que tiene esta norma constitucional, la interpretación que en ese sentido ha hecho la Primera Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la tesis aislada número 165719 publicada en el *Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta.* xxx, diciembre de 2009, Novena Época, página 290, Tesis: 1ª CCX/2009, de la cual reproducimos el fragmento que tiene que ver directamente con el asunto que nos interesa:

> Personas indígenas. Acceso pleno a la jurisdicción del Estado. Interpretación del artículo 2º Apartado A, fracción viii de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.
> […] El sentido de incorporar a la Constitución Federal previsiones específicas acerca de la posición jurídica de los ciudadanos indígenas es otorgarles un reconocimiento específico al más alto nivel del ordenamiento, mediante previsiones destinadas a condicionar e informar el resto de las normas, con el objetivo de posibilitar el ejercicio real de sus derechos y la expresión de su identidad individual y colectiva, y superar paulatinamente la desigualdad de oportunidades que tradicionalmente les ha afectado […]. Se trata de un imperativo constitucional, no algo que las autoridades jurisdiccionales tienen la mera opción o permisión de hacer si y sólo si (además) en el caso concreto el acusado las prueba en el proceso de modo fehaciente.
> Amparo directo en revisión 1624/2008. 5 de noviembre de 2008. Mayoría de tres votos. Disidentes: José de Jesús Gudiño Pelayo y Sergio A. Valls Hernández. Ponente: José Ramón Cossío Díaz. Secretario: Roberto Lara Chagoyán.

"Otorgarles un reconocimiento específico al más alto nivel del ordenamiento (constitucional)" a los ciudadanos indígenas fue el objetivo de su inclusión en el texto constitucional, al tenor de lo que se señala en la tesis referida y por primera vez se habló de esto a partir de la reforma del artículo 4º constitucional del año de 1992 cuando se estableció que "La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas" y, hasta donde esencialmente se ha mantenido esta idea de pluriculturalidad en el origen de nuestro país, tenemos que antes no había existido preocupación alguna por enunciar en la narrativa o en la representación legal a los indígenas. Así, la relevancia de esta inclusión proviene de que

> [...] Las representaciones legales, en particular, crean sujetos e identidades cuya caracterización depende de marcos de interpretación que trascienden los límites de su propio despliegue y que determinan, en buena medida, el curso de la vida social (sobre todo la relación del estado con los sujetos que dice representar). La juridicidad del otro no es otra cosa que su reconocimiento (negativo o positivo) en el discurso del estado de manera que su (in)existencia legal es, simultáneamente, el signo de su (in)visibilidad nacional (Gómez y Gnecco, 2008: 12).

Dotar de este reconocimiento expreso en el texto constitucional, a la vez, hace nacer sujetos jurídicos a los que se les reconoce una identidad diferente a la dominante, sujetos indígenas que, gracias a esta inclusión, son protegidos legalmente por haber estado históricamente "en el núcleo de muchos de los vectores de desventaja e injusticia que afectan a los ciudadanos"[6] y, a fin de enmendar la visión mestiza, etnocéntricamente predominante, se llega a la creación de esta otra subjetividad.

Por otra parte, el sujeto indígena, para ser considerado como tal, fundamentalmente ha de atender a un criterio: la autoconciencia de su identidad indígena, ya que es a partir de esta autoadscripción indígena que será sujeto de derechos en los términos de lo que establece el párrafo 3 del artículo 2º constitucional; aunque existen otros criterios para determinar si se trata o no de un sujeto indígena, tales como los que están referidos en el párrafo 2 del artículo 2º constitucional y que corresponden

a su articulación –total o parcial– en torno a las instituciones sociales, económicas, culturales y políticas del pueblo indígena al que pertenece, y dicho pueblo, además, ha de poder ser identificado como "algún tipo de unidad social, económica y cultural en torno a un territorio y a ciertos usos y costumbres" (*Idem*).

Entonces, el párrafo 3 del artículo 2º constitucional también podría ser identificado como una oración de carácter prescriptivo, puesto que establece la obligación para las autoridades de aplicar las disposiciones sobre pueblos indígenas a quienes se autoadscriban a una identidad indígena, siendo este el criterio fundamental de determinación de ese ser indígena, aunque llegada la necesidad de aplicación concreta de la norma, también habría que reflexionar, en el caso particular, si esta autoadscripción va acompañada de los otros criterios de determinación del "ser indígena" que la Corte ha considerado en función de la articulación a las instituciones económicas, culturales, sociales y políticas del pueblo indígena, lo cual haría identificable[7] a ese conglomerado y, por ende, al individuo que se dice pertenecer a él o que se autoadscribe al mismo, como miembro de un pueblo indígena, vinculado, además, a un territorio sobre el cual ese grupo social ha vivido y perdurado.

Viene al caso ahora aplicar la concepción de la *expresión realizativa jurídica* al fragmento seleccionado del artículo 2º constitucional. Pero antes señalaremos que por la *expresión realizativa jurídica* se establece una nueva relación jurídica que se traducirá materialmente en una acción, de aquí que afirmemos que, bajo esta teoría, lo que se dice a través del lenguaje jurídico tiene un efecto creador de derechos, deberes, calidades y subjetividades jurídicas. Para que ese efecto creador exista, hay que observar ciertas formalidades o condiciones de carácter vinculatorio no sólo de y hacia el estado, sino también socialmente, en virtud de que el lenguaje jurídico que se manifiesta por medio de la *expresión realizativa jurídica* tiene como principal propósito influir o dirigir la conducta de los seres humanos, quienes a la vez reconocerán en el emisor de la *expresión realizativa jurídica* al único ser legitimado para pronunciarla; es

decir, la fuerza y el sentido de la misma expresión provendrá, en buena medida, de la fuente que la enuncia. No obstante, ese efecto creador estará limitado por el hecho de que las personas respondan o reaccionen uniformemente a la expresión emitida por la fuente, o sea, que le reconozcan consecuencias específicas y estén dispuestas a actuar a partir de ellas, y es esta combinación entre el carácter de quien pronuncia la *expresión realizativa jurídica* y el contexto social que reacciona frente a dicha expresión, que puede tener realidad eso que el lenguaje jurídico expresó.

En el fragmento del artículo 2º constitucional que hemos elegido, recurriremos aquí a las condiciones que John L. Austin (1962: 56-57) expone acerca de las condiciones necesarias de una *expresión realizativa*, sólo que aplicadas al caso concreto del lenguaje jurídico. Las resumimos en dos condiciones principales:

> *a)* Primera condición: que exista un procedimiento convencionalmente aceptado y que incluya la emisión de ciertas palabras por parte de determinadas personas en circunstancias precisas. En el caso de la disposición constitucional, el procedimiento habitualmente aceptado es el relativo al proceso legislativo de reforma del artículo 2º constitucional, que obviamente incluye la emisión de las palabras que integran su texto y que expresan lo que los legisladores federales, en pleno ejercicio de sus funciones –es decir, en ciertas circunstancias especiales, dado su carácter de congresistas– estimaron pertinente establecer en tal artículo. De ahí que las personas y circunstancias particulares de reforma del artículo 2º constitucional fueron las apropiadas para utilizar el procedimiento legislativo de modificación de la Constitución. En este caso, como señalamos, los representantes federales, en ejercicio de sus atribuciones y legalmente constituidos como Congreso, fueron los emisores de la disposición constitucional, tal cual está precisada en su actual texto.
>
> *b)* Segunda condición: que el procedimiento sea llevado a cabo correctamente en todos sus pasos por todos los involucrados. Esta condición implica la materialización del procedimiento, pero no sólo por quienes emiten las palabras que constituyen la *expresión realizativa jurídica*, sino el involucramiento o compromiso psicológico que hace que todos los participantes en el decir-hacer reconozcan la necesidad de comportarse de una manera determinada a partir de la *expresión realizativa*; se trata de la respuesta social que ella merezca. En el caso que nos ocupa, este es el punto en que podemos considerar que hay una carencia para estimar el fragmento elegido del artículo 2º constitucional como una plena *expresión realizativa jurídica*, surgiendo lo que el mismo Austin (1962: 57) llama *desacierto* en su teoría del infortunio.

Este *desacierto*, en parte, se debe a la falta de coherencia entre la disposición constitucional y la realidad política, social y cultural del país. No ha sido posible encontrar mucho eco al decir jurídico, en este caso, y ya no solamente en las autoridades obligadas a cumplir la ley, sino también en la misma sociedad. Y es que, como dice Ernesto Garzón Valdés:

> [...] mientras que por una parte se profesa una enorme fe en la Constitución como factor de ordenación democrática, por otra se tiene también clara conciencia de la notoria divergencia que existe entre lo constitucionalmente prescrito y la realidad político-social (2002: 206-207).

Así, puede afirmarse junto con Garzón Valdés que, aunque es indiscutible que una Constitución instaura el marco para el funcionamiento de una nación pluricultural, la cuestión es si en vista de la actual situación social, cultural y económica del país, esa constitución, por sí misma, es una condición suficiente.

Desde el momento mismo de la aplicabilidad de la norma constitucional, las autoridades jurisdiccionales han encontrado serios problemas para materializar en una realidad eso que el legislador constitucional estableció en un texto normativo, empezando por la caracterización del ciudadano al que se ha de considerar indígena para efectos legales. Sirva de ejemplo lo que la Primera Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación señala en su tesis aislada número 165718 en cuanto a esto:

> [...] las dificultades que enfrenta una corte de justicia al intentar determinar quiénes son las "personas indígenas" o los "pueblos y comunidades indígenas" a quienes aplican las previsiones constitucionales anteriores son notables; dichos conceptos, de sustrato originalmente antropológico y sociológico, deben adquirir un significado específicamente jurídico, cuya concreción viene dificultada por la intensa carga emotiva –tradicionalmente negativa y sólo recientemente transformada en algún grado– que gravita sobre ellos.

Esto indica que jurídicamente parece que no basta con el hecho de que alguien se autoadscriba como indígena para que en automático las autoridades judiciales o administrativas les reconozcan tal especificidad.

De manera que la norma constitucional que establece como criterio fundamental la autoconciencia de la identidad indígena no es suficiente para ser tenido como tal, ya que al momento de su interpretación por el máximo órgano judicial del país y, por ende, de la aplicación derivada de dicha interpretación, ha de recurrirse o complementarse ese "criterio fundamental" con otros elementos de discernimiento para identificar cabalmente a un sujeto, individual o colectivo, como indígena.

Esta falta de materialización en el plano de *expresión realizativa jurídica* del contenido de los párrafos 2 y 3 del artículo 2º constitucional no encuentra el contexto social adecuado también porque, además de las autoridades, los otros ciudadanos y ciudadanas no-indígenas, en general, no tenemos una adecuada relación con la idea de la multiculturalidad. En esto ha influido enormemente la educación que durante años fue haciendo sentir a indígenas y no-indígenas que las culturas autóctonas eran formas inferiores de las que era necesario desprenderse para progresar. De ahí que no sea tan extraño que desde el máximo órgano de elucidación de las disposiciones y normas legales de nuestro país, es decir, desde la Suprema Corte de Justicia de la Nación, surjan interpretaciones legales que vienen a complicar aún más la aplicación de los mandatos constitucionales.

Tomando en consideración la histórica ausencia de la enunciación de las diversas culturas que han poblado el territorio mexicano en las constituciones políticas que han regido en México, puede estimarse como un logro la inclusión y reconocimiento que se hace de los pueblos indígenas como parte de la historia nacional, así como los derechos que a favor de sus actuales descendientes se establecen a lo largo del artículo 2º constitucional y que, por ello mismo, adquieren relevancia al ser contemplados en un ordenamiento jurídico de tal jerarquía. A la par, se ha ido reconociendo la importancia y el valor de la diversidad cultural en otras normas constitucionales, tal es el caso de la adición que se hizo al artículo 4º en la Constitución Política vigente, que en su párrafo 9 señala lo siguiente:

> Artículo 4º:
> [...]
> Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el estado en la materia, así como al ejercicio de sus derechos culturales. El estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.

Así, tanto del artículo 2º como del 4º constitucional se reconocen y se derivan derechos culturales que anteriormente no habían sido contemplados. Se enuncia a los indígenas y a sus pueblos, se les dota de un valor y un reconocimiento constitucional del que antes carecían. Al mismo tiempo, se admite y se tutela la diversidad cultural y esto ya es importante. Sin embargo, la manera en que se lleva a cabo tal enunciación deja entrever los prejuicios raciales que aún persisten, volviendo al caso específico del párrafo 2 del artículo 2º de la Carta Magna: el "aquellos" a través del cual se marca distancia respecto de los pueblos indígenas, así lo hace sentir. El lenguaje, en este caso, refleja los prejuicios e intereses de un grupo hegemónico que en su discurso público no acepta sino parcialmente la resignificación de las diversas culturas e identidades presentes en un país que se pretendió homogéneo y con una población mayoritariamente no-indígena, en donde la diversidad es concebida más en términos de problema que de fortaleza.

Por otra parte, estimamos importante la inclusión de los pueblos indígenas en la Constitución Política y, por ende, su formulación a través del lenguaje jurídico en cuanto que, por su naturaleza institucional y coercitiva, se establecen nuevas formas de organización social y de regulación de la actividad humana. En este caso concreto, corresponde principalmente al estado el respeto y el cumplimiento de la norma jurídica que se desprende de los dos párrafos citados del artículo 2º constitucional. Pero, más aún, compete al estado establecer en la práctica un contexto que permita la realización material de la norma, su eficacia no únicamente por lo que ve a las instancias gubernamentales sino también

en cuanto se reeduque a los habitantes del país, indígenas y no-indígenas, en la interculturalidad.

Se trata, pues, de hacer operativo lo que se contempla en el lenguaje jurídico plasmado en la Carta Magna y que esa disposición normativa despliegue toda su función creativa y constitutiva de nuevas relaciones entre el estado y los gobernados y, a la vez, en un nivel de horizontalidad, entre los integrantes de las diversas culturas que le dan el carácter pluricultural a la "nación mexicana", como lo dice la Constitución.

El Derecho, a través de la Carta Magna, está asentando un nuevo esquema de comprensión de la realidad mexicana y, en la medida en que el mismo sea asimilado en la interioridad de los individuos, será posible obtener el reconocimiento social que se traduzca en comportamientos atentos a la norma y, entonces sí, estar en plena posibilidad de que los párrafos 2 y 3 del artículo 2º constitucional –así como el resto del contenido normativo del mismo– sean una *expresión realizativa jurídica*, por cuya emisión en el contexto social adecuado se provoque una reacción uniforme por los destinatarios de la misma, y dejen de ser el *infortunio* (atentos a la propuesta de Austin) que por el momento son.

Desde la discusión misma en torno a la reforma constitucional en materia indígena, es perceptible lo que finalmente se evidenció en la redacción del artículo 2º constitucional: no existe –en la generalidad de la sociedad mexicana ni en el estado, incluyendo aquí los tres poderes que lo constituyen– una habituación a la diversidad, una apertura a la otredad. Por ejemplo, consta en el Diario de Debates número 14 del Segundo Periodo Ordinario de la LVIII Legislatura, que la entonces senadora por el Partido Acción Nacional, Luisa María Calderón Hinojosa, durante la sesión del día 25 de abril del año 2001, en su intervención para mostrarse a favor de la reforma se expresó de la siguiente manera (con cursivas de quien esto escribe):

> [...] *Nos hemos tomado riesgos nuevos, de construir decisiones nuevas*. Sin embargo, *frente a nosotros* siempre tendrá que estar *el referente del primer bien* que nos toca proteger, y que es *nuestra nación* [...] de los 100 millones de mexicanos que *ahora constituimos*

> *esta nación, hay por lo menos 10 millones de ellos*, cuya historia no ha sido tejida muy en común, y cuyos sueños han quedado muy lejos de ser compartidos por el resto de los mexicanos. *Ellos* han estado aquí y han mantenido su diferencia y hoy, después de años de silencio, de haberse adaptado a lenguas nuevas, a una organización nueva del estado, a una religión distinta, a una forma de producción distinta en la que han perdido su carrera por la modernidad, nos preguntamos ¿qué hay de *ellos*, *qué debemos reconocer en ellos* que los ha mantenido vivos y diferentes, y qué podemos asumir, como miembros de una sola nación, *para poder compartir con ellos* en el futuro unos sueños comunes que nos permitan no tener más dolor, no más miseria, no más segregación, no más muertes por pobreza?
> Encontramos que *ellos* tienen valores significativamente *distintos a nosotros*, y este valor de apostar a su formación en colectivo. *Y por eso hoy reconocemos*, en este dictamen, *el sujeto colectivo de derechos, porque es una riqueza que ellos desean mantener* [...].

Hay una marcada distancia entre el "nosotros" (los gobernantes, los legisladores, los aproximadamente 90 millones de mestizos o de población mexicana no indígena) y el "ellos" constituido por esa "minoría" de 10 millones de indígenas que han demostrado su permanencia y adaptabilidad a pesar de las circunstancias en contra. El uso del pronombre "nosotros" indica el grupo poblacional con el cual se identifica la senadora Calderón; por su parte, utiliza el pronombre "ellos" como elemento por el cual acentúa la distancia social. En cuanto a esto, "la oposición fundamental entre nosotros y ellos es un ejemplo clásico y muy conocido de codificación pronominal que expresa contraste, oposición y conflicto social, como también etnocentrismo" (Van Dijk *et al*., 2000: 250). Y la primera y la última frase de lo arriba transcrito de la participación de la senadora Calderón marca, además, una actitud condescendiente respecto a las personas indígenas que han llevado a ese "nosotros" a tomar "nuevos riesgos" y, no obstante los riesgos, se da a los integrantes de los pueblos indígenas la protección constitucional para mantener el valor del sujeto colectivo como titular de derecho, siendo una "riqueza" que pareciera no aporta nada al aprendizaje de ese "nosotros" enunciado, que ya bastante hace con reconocer a un sujeto que es ajeno a sus valores.

Llama la atención que en la sesión del Senado del día 25 de abril del 2001 (en que se sometió a segunda lectura y finalmente fue aprobado

por esa Cámara el *dictamen de reformas constitucionales en materia de derechos y cultura indígenas*), uno de sus integrantes, el senador del Partido de la Revolución Democrática, Daniel López Nelio Santiago, indígena oaxaqueño, en su intervención para manifestar su oposición a algunos de los términos de la redacción de la propuesta de reforma, hizo una pequeña introducción al tema en su lengua materna (que no era el idioma español) y respecto de ello, se asentó, entre paréntesis, en el Diario de Debates número 14: "(Habló en dialecto)", probablemente demeritando la utilización de una lengua indígena en una de las instancias legislativas del país (Van Dijk *et al.*, 2000: 250).

Un aspecto a destacar en la reforma a la Constitución en materia indígena y las interpretaciones que se han dado a partir de ella es el relativo al conocimiento y utilización de la lengua indígena, tomando en cuenta que "un alto porcentaje de ciudadanos mexicanos de ascendencia indígena cree, practica y reivindica sus tradiciones, usos y costumbres a pesar de que el devenir histórico los haya obligado a abandonar el uso de la lengua" (Méndez y Mercado, 1992: 184) y, a partir de esto, se ha permitido no ubicar la condición monolingüe como requisito para considerar a alguien como indígena. Al respecto, la interpretación que el máximo Tribunal Constitucional del país, en la tesis aislada de jurisprudencia número 165717, de la Primera Sala, de la Novena Época del *Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta* XXX, de diciembre de 2009, página 293, Tesis 1ª CCVIII/2009 se ha pronunciado de la siguiente forma:

> Personas indígenas bilingües o multilingües. Ámbito subjetivo de aplicación del artículo 2º, apartado A, fracción VIII, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.
> […] la persona *indígena* cuyos derechos tutela la Constitución Federal es paradigmáticamente la persona multilingüe, que tiene derecho a obtener del estado tanto el apoyo necesario para poder vivir plenamente en su lengua materna como el necesario para acceder a una comunidad política más amplia mediante el conocimiento del español. Definir lo "*indígena*" a partir del criterio de la competencia monolingüe en lengua *indígena* sería incompatible con la garantía de derechos constitucionales como el de recibir una educación adecuada o gozar de lo esencial para incorporarse igualitariamente al sistema productivo. Tan incompatibles

> con la Constitución son las políticas asimilacionistas tradicionales, que perseguían la desaparición de las lenguas indígenas, desconocían el derecho de las personas a transmitirlas y usarlas privada y públicamente y convertían la condición de hablante de lengua *indígena* en un locus permanente de discriminación y subordinación, como lo sería ahora una política que condicionara el mantenimiento de la condición de ser o sentirse persona *indígena* al hecho de no conocer el español. A nivel individual, ello implicaría condenar a las personas indígenas a la desventaja que la totalidad de las previsiones del artículo 2º constitucional está centralmente destinada a erradicar, mientras que a nivel colectivo dejaría sin ámbito de aplicación a todas las disposiciones que se refieren a comunidades y pueblos indígenas (que no son monolingües) y convertiría el artículo 2º en un mero ejercicio expresivo, sin potencial jurídico transformativo real.
> Amparo directo en revisión 1624/2008. 5 de noviembre de 2008. Mayoría de tres votos. Disidentes: José de Jesús Gudiño Pelayo y Sergio A. Valls Hernández. Ponente: José Ramón Cossío Díaz. Secretario: Roberto Lara Chagoyán.

En la práctica jurisdiccional, el lenguaje jurídico ha encontrado obstáculos para su adecuada interpretación en los esquemas de comprensión predominantes hasta ahora (bajo criterios de homogeneidad cultural, de discriminación y de desestimación hacia los indígenas) y que son resultado de la creación y el desarrollo de una institucionalización bajo la cual se educó a quienes hoy están en posibilidades de aplicar la norma constitucional. La Constitución Mexicana en el párrafo 2 del artículo 2º establece que los pueblos indígenas, para ser considerados como tales, además de descender de poblaciones de origen prehispánico, deben conservar –al menos parcialmente– sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas. Esta caracterización constitucional de la identidad indígena parece ignorar también que una cultura –indígena o no– está en constante evolución, que "una cultura no es una manera uniforme de vida, establecida de una vez y para siempre" (Villoro, 1999: 148), que existe un dinamismo al interior y al exterior de cada pueblo que necesariamente implica transformación y resignificación de actitudes y comportamientos, de proyectos colectivos e individuales. Pero, no obstante las transformaciones o modificaciones de los usos y las costumbres, mientras en los miembros de una comunidad o de una cultura siga

existiendo la idea de pertenencia y el mutuo reconocimiento es factible identificar un núcleo constituido de tradiciones y prácticas que se mantienen a pesar de los cambios o adecuaciones que se haya tenido que realizar. Lo importante es la valoración y rememoración de un pasado que se integra con la realidad actual, haciendo que la interpretación de aquél tenga un sentido en función de fines elegidos, de proyectos renovados en cada momento, desde donde se entiende la identidad no como un conjunto de características peculiares por descubrir, y que una vez descubiertas tendrían un carácter definitivo, sino por la representación ideal que se forma de sí mismo cada pueblo o cultura (*Ibid*.: 149).

Sin embargo, el texto constitucional contempla a los integrantes del pueblo indígena en una situación de permanencia territorial y de articulación de prácticas, costumbres y tradiciones dentro de ciertos límites espaciales y, por consiguiente, se hace a un lado a aquellas personas que se asumen como indígenas pero que, debido a múltiples factores, han tenido que cambiar su residencia de su lugar de origen hacia poblaciones urbanas o se han desplazado hacia otros países,[8] sin que ello signifique –para estas personas– la pérdida de la identidad indígena, puesto que en los nuevos asentamientos frecuentemente mantienen y reproducen sus tradiciones y costumbres, adaptándose a la vez a las exigencias inherentes al vivir en un sitio diferente. Por ejemplo, en lugar de seguir una economía autosustentable con el cultivo de la tierra, es común que ahora, para sobrevivir, las indígenas oferten su fuerza de trabajo como empleadas domésticas y los indígenas como obreros, albañiles, o bien, comercien sus artesanías en las calles de las ciudades.[9] Aunque esta migración, a la vez, tiene cierto impacto en las localidades de origen: observable en problemas como la desintegración familiar cuando solamente migran los padres y dejan a los hijos a cargo de los abuelos o las posibles transformaciones culturales derivadas de patrones culturales ajenos, adoptados en los lugares de destino que derivan en una reelaboración del sentido de pertenencia a los pueblos y comunidades indígenas, que no siempre se traducen en elementos a favor de los mismos.

Conclusiones

A través del lenguaje jurídico se generan, crean o transforman diversas realidades, pero para que el decir jurídico cobre eficacia práctica es menester que exista un trabajo de interiorización o introyección del mandato en los individuos que posibilite la reacción social favorable a lo que la norma jurídica dicte, ya que el carácter cultural del Derecho implica que las disposiciones jurídicas de alguna manera deben gozar de reconocimiento y aceptación por parte de los miembros de una cultura para que sean asumidas como mandatos y, por ende, como acciones u omisiones a las que hay que obedecer. Para que exista tal condición (o condicionamiento) favorable a la obediencia de la ley, tiene que existir en la sociedad una actitud que beneficie el cumplimiento de la norma, lo cual ocurre si el mandato legal, por ejemplo, realmente refleja los valores y los ideales (en tanto que ideas normativas) de una comunidad.

En el sentido más apegado a la teoría de las *expresiones realizativas jurídicas*, la circunstancia de que alguien sea considerado legalmente como mexicano o como indígena conllevaría a diversas reacciones no sólo por parte de la autoridad sino de quienes así son calificados, así como de la colectividad, en tanto contexto social que posibilita el cumplimiento y materialización del *realizativo jurídico*.

Hablar de pluriculturalidad y de autoadscripción, que son dos de los conceptos claves contenidos en los párrafos 2 y 3 del artículo 2º constitucional, nos remite a una cuestión de identidad cultural. Cuando alguien se autoadscribe como indígena está haciendo una caracterización de aspectos que lo identifican como tal. Se trata de una cuestión de autoconsciencia. Señalar, como lo hace el tercer párrafo del artículo 2º de la Constitución Política, que México es una nación pluricultural, es reconocer que dentro del territorio nacional hay diversos grupos con culturas cuyos rasgos específicos los hacen susceptibles de que unas y otras puedan distinguirse entre sí. En ambos casos está en juego una visión identitaria individual (en la autoadscripción) y colectiva (en el

establecer como nota distintiva de la nación mexicana el tener su base en las diversas culturas prehispánicas, de las cuales algunas perduran en el territorio nacional). Igualmente, en los dos supuestos está presente la memoria que permite reconocer un pasado del que se proviene y cuyos elementos, de alguna manera, están presentes y dan vida a la actual identidad. Quienes somos y quienes seremos en gran medida está influenciado por el contexto cultural en que cada persona nace y crece. Como parte de ese contexto cultural encontramos al Estado, que en frecuentes ocasiones tiene una marcada intromisión para la conformación de la identidad colectiva: fomentar la idea de pertenencia a una nación o a un pueblo fuerte, diferenciado, con raíces que lo hacen peculiar, con valores propios y aspiraciones comunes es, entre otros, uno de los aspectos por los cuales cobra relevancia el quehacer estatal en torno a la concepción de la identidad nacional.

Desde 1992 el lenguaje jurídico plasmado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos finalmente estableció las pautas legislativas a partir de las cuales la nación mexicana se abría a la alteridad de sus habitantes. No obstante, la enunciación de la pluriculturalidad y el reconocimiento constitucional de las culturas indígenas no llega aún a materializarse en el realizativo de la expresión. A través de lo que en este trabajo se ha encontrado, sostengo que entre los obstáculos para que la norma constitucional tenga pleno sentido de *expresión realizativa jurídica* está el hecho de que socialmente no existe la respuesta psicológica propicia que haría posible encontrar un eco al decir jurídico.

Asimismo, estimo que la ausencia de las circunstancias que harían del artículo 2º constitucional una *expresión realizativa jurídica* es consecuencia de los años de educación etnocéntrica, monocultural y discriminatoria que caracterizaron las políticas y las disposiciones normativas del Estado mexicano. El reconocimiento de los pueblos indígenas como base y fundamento de la nación mexicana es un logro que no ha encontrado mucho eco en la realidad social y política de nuestro país, ya que se ha limitado a ser un reconocimiento por parte del Estado hacia las diversas culturas

que lo conforman; pero, en buena medida, no ha sido posible aún que entre las dichas culturas exista ese mutuo reconocimiento, en un sentido de pares, de iguales, y no de concesiones o discriminaciones. A casi veinte años de esa primera enunciación constitucional del Otro indígena no se ha logrado implementar con la misma fuerza la idea de la pluriculturalidad en la sociedad mexicana. Es difícil contrarrestar con una formulación jurídica lo que años de marginación y desprecio han propiciado en ciudadanos que han crecido inmersos en un énfasis hacia lo monocultural.

Notas

[1] Aunque desde la perspectiva de Žižek, por ejemplo, la posición multiculturalista no está exenta de reproducir formas de dominación. Al respecto, este autor señala: "el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un 'racismo con distancia': 'respeta' la identidad del otro, concibiendo a éste como una comunidad 'auténtica' cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada. El multiculturalismo es un racismo que vacía su posición de todo contenido positivo (el multiculturalismo no es directamente racista, no opone al Otro los valores *particulares* de su propia cultura, pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado *punto vacío de universalidad*, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad" (1998: 22).

[2] Esto debido a que "Toda transmisión de significados institucionales entraña, evidentemente, procedimientos de control y legitimación, anexos a las instituciones mismas y administrados por el personal transmisor" (Berger y Luckmann, 1967: 93).

[3] El racismo flagrante o sutil, simbólico o prosaico, incluye un sistema social de prácticas discriminatorias, de actitudes étnicas prejuiciosas que dan sustento y regulan la discriminación. Una de sus consecuencias más graves es "la desigualdad social, es decir, el acceso desigual a los recursos materiales o simbólicos, como son un (buen) ingreso, el trabajo, la vivienda, la salud, la educación, el estatus, el respeto y la ciudadanía y también el discurso público, los medios de difusión, la actividad política, etc." (Van Dijk, Ting-Toomey, Smitherman y Troutman, 2000: 242).

[4] Tales son los objetivos estratégicos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (conocida como CDI), que es la principal instancia gubernamental federal en materia de pueblos indígenas en nuestro país, y que cuenta con atribuciones

para coordinar a nivel federal, estatal y municipal, los programas correspondientes; participando con los organismos similares estatales y municipales para tal efecto (*Vid. Objetivos estratégicos de la CDI* http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=10 consultados por última vez el 21 de enero de 2013).

[5] Esto, más allá de que haya cierto consenso en que los enunciados jurídicos y el discurso del Derecho, por su misma naturaleza, siempre tengan un carácter prescriptivo, independientemente de la forma gramatical que adopten, usando o no operadores deónticos (*Vid.* Von Wright, 1979: 22; y Correas, 2003: 62).

[6] Esto señala la Primera Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la tesis aislada en materia constitucional con número de registro 165718, publicada en el Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta XXX, Novena Época, Diciembre de 2009, página 291, tesis 1ª. CCXII/2009, bajo el rubro: "Personas Indígenas. Ámbito subjetivo de aplicación del artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Autoadscripción".

[7] En este sentido, lo que puede identificar o lo que hace identificable a un colectivo son "ciertas notas duraderas que permitan reconocerlo frente a los demás, tales como: territorio ocupado, composición demográfica, lengua, instituciones sociales, rasgos culturales. Establecer su unidad a través del tiempo remitiría a su memoria histórica y a la persistencia de sus mitos fundadores" (Villoro, 1998: 63-64).

[8] En estos casos hay que tomar en cuenta, además, que los migrantes indígenas se enfrentan a otros problemas, entre los cuales están la violación de derechos humanos y laborales en los lugares de tránsito y destino.

[9] Por ejemplo, en la Ciudad de México, Distrito Federal, hay una importante cantidad de migrantes indígenas, principalmente mazahuas, otomíes, mixtecos y triquis; además, ahí mismo están reconocidos 145 asentamientos de pueblos originarios. Para brindarles atención y darles acceso a la salud, educación y otros servicios, el Gobierno del Distrito Federal ha establecido desde febrero de 2010 la Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades como una instancia gubernamental desde la que se reconoce el carácter multicultural y pluriétnico que existe en el Distrito Federal y en donde, admitiendo la constante situación de desventaja de los indígenas, se establecen varios programas a fin de mejorar su calidad de vida, equiparándola a la del resto de la población.

Bibliografía

AUSTIN, John L. (1962 [1990]), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi), Barcelona: Paidós.

BERGER, Peter y Thomas Luckmann (1967 [2006]), *La construcción social de la realidad* (Trad. Silvia Zuleta), Buenos Aires: Amorrortu.

Correas, Oscar (2003 [2005]), *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*, México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Coyoacán.

Durand Alcántara, Carlos Humberto (1992), "Por una reformulación de la legislación mexicana en materia de poblaciones indias" en aa.vv., *Derechos contemporáneos de los pueblos indios*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Garzón Valdés, Ernesto (2002), "Estado de derecho y democracia en América Latina" en M. Carbonell, R. Vázquez y W. Orozco (Coords.), *Estado de derecho. Concepto, fundamentos y democratización en América Latina*, México: Siglo xxi/Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Tecnológico Autónomo de México.

Gómez, Herinaldy y C. Gnecco (2008), "En el teatro de la representación: discursos legales e indígenas" en Herinaldy Gómez y Cristóbal Gnecco (Coords.), *Representaciones legales de la alteridad indígena*, Popayán: Colciencias/Universidad del Cauca.

Méndez y Mercado, Leticia Irene (1992), "Ignorados… por pase automático" en aa.vv., *Derechos contemporáneos de los pueblos indios*, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Villoro, Luis (1998 [2002]), *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: Paidós/ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

__________, "Sobre relativismo cultural y universalismo ético" en Ordoñez Cifuentes, J. E. R. (Coord.), *Pueblos indígenas y derechos étnicos*, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Van Dijk, Teun A. (2000 [2001]), "El estudio del discurso" en Teun A. Van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: una introducción multidisciplinaria* (Trad. Elena Marengo), Barcelona: Gedisa.

__________, S. Ting-Toomey, G. Smitherman y D. Troutman (2000 [2001]), "Discurso, filiación étnica, cultura y racismo" en T.A. Van Dijk (Compilador), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: una introducción multidisciplinaria* (Trad. Gloria Vitale), Barcelona: Gedisa.

__________ (2000 [2001]), "El discurso como interacción en la sociedad" en Teun A. Van Dijk (compilador), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II: una introducción multidisciplinaria* (Trad. José Ángel Álvarez), Barcelona: Gedisa.

Von Wright, Georg H. (1979), *Norma y acción: una investigación lógica* (Trad. Pedro García Ferrero), Madrid: Tecnos.

Žižek, Slavoj (1998), "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional" en Frederic Jameson y Slavoj Žižek (Coords.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Trad. Maira Irigoyen), Buenos Aires: Paidós.

Consultable en: http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Zizek%20 Multiculturalismo.pdf Último acceso: 21/enero/2013.

Otras fuentes

Decreto por el que se aprueba el diverso por el que se adicionan un segundo y tercer párrafos al artículo 1º y se reforma el artículo 2º, se deroga el párrafo primero del artículo 4º; y se adicionan un sexto párrafo al artículo 18, y un último párrafo a la fracción tercera del artículo 115 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Diario Oficial de la Federación del 14 de agosto del 2001, visible en http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/constmex/pdf/rc151.pdf (última consulta: 22/enero/2013).

Decreto por el que se reforma el artículo 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Diario Oficial de la Federación del 28 de enero de 1992, consultable en http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/constmex/pdf/rc122.pdf (último acceso: 22/enero/2013).

Diario de Debates número 14 del Segundo Periodo Ordinario de la LVIII *Legislatura*, Año I, consultable en: http://www.senado.gob.mx/index.php?ver=sp&mn=3&sm=3&lg=LVIII_I&id=218 (último acceso: 30/diciembre/2010).

Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta XXX. Novena Época. Diciembre de 2009. Página 290. Tesis: 1ª CCX/2009. Instancia: Primera Sala. Tesis aislada con registro número: 165719.

Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta XXX. Novena Época. Diciembre de 2009. Página 291. Tesis 1ª CCXII/2009. Instancia: Primera Sala. Tesis aislada con registro número: 165718.

Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta XXX. Novena Época. Diciembre de 2009. Página 293. Tesis: 1ª CCVIII/2009. Instancia: Primera Sala. Tesis aislada con registro número: 165717.

Objetivos estratégicos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Disponibles en: http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=10 (consultados por última vez el día 21/enero/2013).

3. Los prototipos femeninos en la prensa literaria durante el porfiriato en Michoacán

Norma Patricia Mendoza Ramos

Las publicaciones literarias[1] durante el porfiriato[2] en Michoacán fueron un medio eficaz para la difusión de ideología[3] dadas las diferentes convergencias discursivas[4] existentes, por lo que fueron elegidos sus discursos para la realización de un estudio crítico desde una perspectiva de género, a fin de comprender cómo y desde cuándo se realizaron transformaciones en el Deber-Ser del Sujeto Femenino a partir de concepciones tradicionales,[5] desde el punto de vista masculino y femenino –ya que de inicio pude percatarme de la presencia de discursos que indican una conciencia diferente: tanto los hombres como las mujeres empiezan a darse cuenta de la condición y situación femenina de la época y les parece injusta, indigna y se atreven a plasmarla en su medio de comunicación preponderante: la prensa–, evidenciando los mecanismos utilizados por la sociedad hegemónica patriarcal para establecer la "misión" de la mujer, un colgadero de prendas[6] que construía la identidad femenina, con la intención de que fuese aceptado socialmente ya que se le asignaba a las mujeres como función la virtud –en sus diferentes formas y variedades, como naturalmente femenina–, que determinaba su comportamiento y destino en un modelo ideal, formando parte de su experiencia e induciéndola a reproducir sus formas, so pena de ser expuesta a la crítica y rechazo social, de ir al infierno o de no alcanzar el cielo.

En la hipótesis señalo que la noción de una imagen femenina única está dejando de tener vigencia, sugiriendo que se encuentra contenida en diferentes prototipos histórico-sociales en transformación –por un lado por la situación contextual y, por otro, por el ingreso de las mujeres al ámbito cultural–, poniendo en cuestión las concepciones tradicionales sobre las mujeres –que implicaban su biología y los deberes matrimoniales, domésticos y de madre en un solo modelo, concibiéndolas diferentes a los hombres no sólo en su sexualidad, sino por su función, espacios de realización, derechos y libertades, etc.–, contribuyendo a que estos deberes comenzaran a no ser observados cabalmente por cierto tipo de mujeres, asumiendo en su lugar actividades distintas y totalmente desvinculadas de la tradición –como la incursión de sus discursos en la esfera pública de la prensa literaria–, apreciándose la aparición de nuevos rasgos que modifican los prototipos establecidos, surgiendo nuevos.

Uno de los objetivos del presente trabajo fue mostrar el lugar central que ocupa el lenguaje en la organización social y en la formación de la realidad, por lo que pude observar que los discursos de la prensa literaria michoacana en el porfiriato no reflejaron única y simplemente el mundo sexista preexistente, sino que elaboraron activamente asimetrías de género inferiorizando a las mujeres no sólo por su fisiología, traduciéndolas como inferioridad en diferentes esferas y excluyéndolas de oportunidades, sino también convocándolas a la esfera de la igualdad, creando identidades femeninas, que de la abnegación absoluta con derechos inexistentes para las mujeres pasa a concebir como propios los derechos humanos elementales y, con ello, una incipiente igualdad política.

La realización de esta investigación incluye, en primer lugar, la evidencia de la simbolización de lo femenino, dada la importancia de concretar conceptos que fueron esenciales durante el desarrollo del trabajo. Respecto a los métodos utilizados, se han considerado elementos teóricos y categorías de análisis tomados de diferentes disciplinas y teorías para explicar términos de difícil conceptualización, por su dinamismo y multirreferencialidad. Para entender, determinar y mostrar la simbolización de

lo femenino y su alcance, nociones como la diferencia sexual y el género se consideraron dentro de teorías feministas[7] "relacionadas con el pensamiento poscolonial y posmoderno, que contemplan rupturas estructurales tradicionales en la manera de concebir a los sujetos con base en la otredad, buscando la resignificación del sujeto".[8] Asimismo, el prototipo, el fundamento común (*common ground*), el discurso y el lenguaje, etc., están tomados dentro de teorías del discurso.

La diferencia sexual fue considerada como la "estructura básica en la que cada sociedad (en determinado tiempo y espacio) elabora las características del género",[9] el género, como fenómeno cultural:[10] que involucra lo histórico y lo social, que estructura la personalidad, la identidad y la función social de hombres y mujeres y una reflexión que lleva a otros criterios –la diferencia sexual se vive individualmente por cada una de las mujeres que realizan su experiencia en determinado contexto, siendo el género la forma como se experiencia esta diferencia dentro de la sociedad porfiriana michoacana–; el género como prototipo, como las diferentes formas de estar en el mundo y de percibir la realidad a través de un cuerpo distinto, lo que implica la subjetividad;[11] también se muestra el prototipo de mujer en el discurso –cómo está construido el género dentro del *common ground* porfiriano en Michoacán–, que conforme a E. Rosch se adjudica el estatuto de prototipo[12] sobre la base de una "elevada frecuencia de uso o asignación entre los sujetos" como garantía interindividual, desplazando con ello la forma analítica clásica de categoría/categorización al ámbito social, en donde interviene el *common ground* o fundamento común,[13] que es un "enorme cuerpo de conocimientos que nunca se cuestiona y que aceptan todos los miembros potencialmente competentes de una cultura" en determinado tiempo y espacio; creencias implícitas que se presuponen en la interacción y el discurso diarios, presentando a la ideología como base de la memoria social compartida por los grupos.

El discurso[14] es contemplado en este estudio como un acontecimiento comunicativo real –acción–[15] que implica el comportamiento de hombres y mujeres en la sociedad y además como cierta forma de utilización del

lenguaje, ya que éste se realiza en el discurso. También se muestra al lenguaje como herramienta del discurso e instrumento de comunicación integrado con el conocimiento de los hablantes, que incluye los textos escritos y con ellos las nociones de autor y lector (interacción) e implica las ideas que con éste se sustentan y divulgan, a saber, quién y cómo utiliza el lenguaje como parte de sucesos sociales y por qué y cuándo lo hace. Asimismo se muestra cómo los discursos sexistas –que son los que generalmente parecen existir en nuestro *corpus*– construyen las identidades femeninas contextuales generando la inferiorización y la opresión en las mujeres, sin ayudar a solucionar la problemática existente, dado que la realidad exigía un cambio en la función y condición de ellas.

Al parecer, tratando de organizar la realidad no hace mucho tiempo se pensaba que el sexismo no se encontraba en las palabras sino en los comportamientos, se llegó a proponer incluso que la lucha no debía darse en terrenos del lenguaje, sino en otros como en el social, jurídico, ético o en la realidad cotidiana. Reflexiones posteriores, como las de Van Dijk,[16] McConnell-Ginet,[17] West,[18] etc., han dado cuenta de que todos los fenómenos sociales se generan, subyacen y forman parte de la realidad a través de los discursos, y por lo tanto en los hechos y en las actividades, en los derechos de los individuos y en las leyes, emitidas y ejecutadas histórica y socialmente por los hombres, sin incluir a las mujeres.[19] Las investigaciones sobre el género y el lenguaje se han desarrollado a la par en los extensos campos del análisis del discurso, porque desde hace varias décadas se ha reconocido el lugar central que ocupa el lenguaje en la organización de la acción social, al destacarse que éste no reflejaba simplemente un mundo sexista preexistente, sino que elaboraba activamente "asimetrías de género dentro de contextos socio-históricos específicos" (Van Dijk, 2001: 46-47).

Asumiendo estas reflexiones –dado que con ello pude percibir que el comportamiento femenino y masculino no están regidos por la biología sino construidos socialmente en el ámbito del lenguaje– se tomaron en cuenta para la realización de este trabajo porque nos permiten identificar la manera en que las construcciones sociales están vinculadas a las rela-

ciones de poder institucionalizadas dentro de la sociedad, contribuyendo a la reproducción de sistemas de desigualdad de los géneros, por lo que pretendo exponer cómo los discursos de nuestro *corpus*, tanto en su forma, como en su contenido dan cuenta de ello dentro de la sociedad michoacana durante el porfiriato –cuya característica principal es su asimetría, por un lado, alentando a las mujeres a reforzar el rol que las ha sido asignado socialmente y, por otro, amenazándolas por su transgresión–, como lo señala West: "tanto temas como imágenes transmiten mensajes claros y contundentes de lo que es fundamental para una identidad", ocupándose principalmente de mantener las relaciones de poder entre ellas (2000: 181-183).

Por otra parte, McConell-Ginet al señalar la relevancia que para los estudios de género tiene la construcción cultural de la diferencia sexual y los mecanismos que crean y mantienen el dominio de los varones, realiza cuestionamientos sobre "hasta qué punto los modelos de uso lingüístico son reflejo de la estructura social y de los valores marcados por la desigualdad y la opresión", y si "la lengua, al menos en parte, puede ser un elemento constitutivo de la cultura y la sociedad, de las mujeres y de los hombres (…) y, si esto es así, de qué manera" (1991: 99-101).

Para responder estas interrogantes, fue necesario de inicio hacer un recuento tanto del contexto nacional[20] como del local, revisando los discursos[21] de autoridad vigentes, intentando mostrar y entender la situación que ostentaban las mujeres en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX a la luz de la historia de género y desde una perspectiva local, contemplando además la recopilación de los periódicos literarios de la época como fuente de evidencia de nuestras argumentaciones (ver tabla al final):

> Aristeo Mercado, gobernador por casi veinte años de Michoacán, intervenía directamente en la elección de los contenidos educativos para mujeres. Aplicó su propia interpretación del tipo de actividades escolares definitorias de género de las mujeres michoacanas: mucha costura y la elaboración de ropa interior de hombre (…), supervisó personalmente el desarrollo de estas enseñanzas, ordenó la impresión de manuales para las niñas y reglamentó que todas las maestras al titularse demostraran conocimientos para hacer estas prendas.[22]

Asimismo, el de Mariano de Jesús Torres,[23] editor moreliano, quien escribió en más de una veintena de periódicos tanto de corte político y variedades como de corte literario, de 1856 a 1917,[24] quien además en 1875 elaboró un "*Catecismo de Moral*, Para la instrucción de la Juventud",[25] declarado texto de asignatura por el gobierno local para las escuelas del estado. Éste consta de quince capítulos y está redactado en forma de preguntas y respuestas: para que no hubiera divergencias en su interpretación, él la determinaba pero a la vez asentaba que no era su propia opinión sino la de otro discurso de autoridad:

> P. ¿Cuáles son los deberes que la muger tiene para con su marido? R. Los siguientes: dará á este obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe á la persona que nos apoya y nos defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo (*). Lo expuesto está tomado de la ley sobre Registro civil (*La Aurora Literaria*, p. 180).

Además, el *Compendio de Instrucción Cívica*,[26] elaborado deliberadamente para la enseñanza cívica conforme al Programa del Congreso de Instrucción Pública[27] –y "más tarde elevado al rango de Ley" (Torre de la, 1892: III)–,[28] fue de lectura y estudio obligatorios y por lo tanto formador de conciencia masculina,[29] ya que en 1886 cuando se abrió la Academia de Niñas, la instrucción cívica no formaba parte de las materias impartidas.[30] En él, las mujeres simplemente no aparecen: no son. Incluso, pareciera existir entre el discurso del *Compendio* y el de Mariano de Jesús Torres una confabulación cuando el segundo lanza preguntas sobre política a través de uno de los periódicos que edita "¿qué es el sistema federal?" (*La Aurora Literaria*, 1875: P. 112), el primero parece responderle directamente, ya que preguntas y respuestas se encuentran contenidas puntualmente:

> una agrupación de Estados, ligados entre sí para formar una Nación, y sujetos en su conjunto á una autoridad común que se llama gobierno federal; pero á la vez esos Estados son LIBRES é independientes en cuanto á su RÉGIMEN INTERIOR, es decir, que tienen su Constitución, sus leyes, su Congreso, su Gobernador, sus Tribunales y sus impuestos particulares, así como facultades amplias para arreglar

todos sus ASUNTOS INTERIORES con entera independencia del gobierno federal (Juan de la Torre, 1892, *Compendio de Instrucción Cívica*, Librería Nacional y Extranjera, Eusebio Sánchez, San José el Real n.S., México: 9).

Igualmente, el *Código Civil* de 1895 en su artículo 228 señalaba:

El adulterio de la mujer es siempre causa de divorcio; el del marido lo es solamente cuando con él concurre alguna de las circunstancias siguientes: I. Que el adulterio haya sido cometido en la casa común. II. Que haya habido concubinato entre los adúlteros, dentro o fuera de la casa conyugal. III. Que haya habido escándalo o insulto público hecho por el marido a la mujer legítima. IV. Que la adúltera haya maltratado de palabra o de obra o que por su causa se haya maltratado de alguno de esos modos a la mujer legítima.[31]

Y por supuesto el de Iglesia, ya que "En 1910, 99.65% de la población michoacana profesaba la religión católica" (Salinas García, 2005: 34). Además, José Ignacio Árciga, arzobispo de la Arquidiócesis de Morelia, luchó incansablemente por conservar el orden patriarcal por medio de los Concilios Provinciales, a través de la divulgación de la base divina de los órdenes civil y religioso que implicaban la permanencia en el dominio y opresión a las mujeres, argumentando un mayor beneficio social.[32]

Por otra parte, dentro del territorio nacional, el porfiriato se concibió como una época de paz, orden y progreso, sin embargo, en Michoacán las cosas fueron diferentes en cuestiones sociales y políticas: hubo luchas campesinas, rebeliones agrarias y movimientos estudiantiles. Debido a los abusos perpetrados por el grupo oligárquico y funcionarios corruptos, se dieron denuncias y manifestaciones violentas por parte de los afectados.[33]

Brotes de rebeldía motivados por viejos problemas agrarios surgieron a lo largo y ancho del campo michoacano.[34]

La reelección de Aristeo Mercado motivó que estudiantes nicolaitas encabezaran un movimiento de oposición en 1895, organizando "manifestaciones públicas en las que explicaban a los morelianos la inconveniencia de seguir apoyando a la dictadura porfirista", proponiendo candidatos tanto para la presidencia de la república como para la gubernatura michoacana,

lo que ocasionó su detención sin que esto los hiciera replegarse; la difusión de sus ideas en *La voz de la Juventud* fue motivo de nuevas represiones: encarcelamiento bajo el cargo de difamación de las autoridades. La oposición fue debilitada debido al control que el gobierno ejercía sobre las pocas imprentas principalmente en los temas políticos locales (Gerardo Sánchez Díaz, 1989: "Los cambios demográficos y las luchas sociales" en *Historia General de Michoacán*, Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, p. 304); a pesar de ello, en la época proliferaron expresiones públicas en toda clase de materias. Esto posibilita percibir los factores comunicativos, sociales, educativos,[35] dogmáticos, culturales, económicos,[36] etc., que marcaron por un lado la situación opresiva de las mujeres en el entorno porfiriano michoacano, dada su normatividad, legislación y costumbres, que permitieron la conservación de ciertos rasgos tradicionales en la imagen femenina, pero también mostrando su innovación, dando paso a concepciones diferentes.

Siendo el campo central de nuestra investigación los prototipos femeninos contenidos en los discursos de la prensa literaria michoacana durante el porfiriato, surgieron las preguntas: ¿pero qué es lo que conforma a estos prototipos? ¿Cuál es la categoría a la que se asocian y que les permite contener su identidad? ¿Cuáles son los elementos que componen fundamentalmente su centro y cuáles sus fronteras? ¿En qué están basados?

Después de la lectura de la mayoría de los discursos tanto de hombres como de mujeres contenidos en las publicaciones literarias michoacanas durante el porfiriato, pude asumir como referente principal la diferencia sexual, ya que ésta determina la orientación de la identidad, porque se ha considerado que tanto hombres como mujeres somos y actuamos en razón de nuestra naturaleza: este fue un elemento a considerar en la búsqueda de nuestra categoría. También fue tomado en cuenta el planteamiento de E. Rosch en Kleiber, quien establece que se adjudica el estatuto de prototipo[37] sobre la base de una "elevada frecuencia de uso o asignación entre los sujetos" como garantía interindividual, presentándoseme el problema de la variación individual, ya que el prototipo po-

dría variar de un individuo a otro, lo que impediría la pertinencia de la teoría del prototipo como teoría de categorización, por lo que inferí que insertando en esta parte el pensamiento de Van Dijk se resolvería, tomando en cuenta el *common ground* al difuminar la variación individual. Por otro lado está la construcción cultural de esta diferencia, ya que el género está construido sobre la base de la concepción social de lo que deben ser los hombres y las mujeres en determinado tiempo y espacio. Es en donde retomamos la singularidad infinita planteada por Patricia Violi para conjeturar la estabilidad de los diferentes prototipos.

Una vez elegido un elemento estable, tuve que considerar varios más que aparentemente estuvieran contenidos en los prototipos a desentrañar, concluyendo que no podrían ser únicamente elementos como la clase, etnia, actividad, ideología y contexto como debiera esperarse, ya que estos no fueron determinantes en la inferiorización femenina, dado que sus variaciones no fueron un motivo tradicional para concebir la igualdad entre hombres y mujeres, sino por el contrario, de diferencia, logrando con ello vislumbrar otro grupo de elementos que podrían ser concluyentes en la conformación de los prototipos femeninos: sus capacidades, sus actividades, sus funciones y su cultura. Así, pude observar que lo único que coincidía en ambas especulaciones era la actividad, el hacer, esto en el entorno significaba muchas cosas, pero principalmente el comportamiento –implicando privativamente actitudes, espacios, pensamientos, experiencias, roles, etc.– que al parecer era lo que interesaba a la sociedad y determinaba a las mujeres; según el contexto consideré que podría traducirlo como la virtud.

Entonces, esta sería la categoría utilizable para analizar los discursos tanto femeninos como masculinos tomados en cuenta en el *corpus* de esta investigación, adelantando con ello respuestas a las interrogantes: ¿cuál es la categoría a la que se asocian y que les permite contener su identidad? ¿En qué están basados los prototipos femeninos en la prensa literaria durante el porfiriato en Michoacán? En las virtudes, como cualidades naturales en las mujeres con afán de inferiorización, pero también de desagravio y enmienda, infiriendo que además de estar basados en la virtud, podían también

hacerlo en ciertos valores, evaluando la relación de la diferencia/dominio de los hombres sobre las mujeres, deduciendo que los prototipos femeninos presentes en nuestro *corpus* tienen como centro o característica nuclear tres elementos, catalogados así por el criterio de la época (*common ground*): la moral natural, entendiéndose como una actividad moral; la corporalidad distinta natural como conceptualización de inferioridad femenina, al igual que la actividad natural, que implica sólo lo doméstico y lo privado; al parecer este criterio se debe a que se percibe una relación directa e intrínseca entre la moral, la corporalidad y la actividad doméstica como rasgos constitutivos de la naturaleza femenina, siendo traducida como inferioridad de las mujeres en distintas esferas y por lo tanto sujetas al dominio de los hombres y del orden hegemónico patriarcal vigente, ya que las virtudes se consideran por lo general obligatoriamente femeninas y en muchos casos opuestamente distintas a lo masculino. Asimismo, respondiendo a la interrogante ¿cuáles son los elementos que componen fundamentalmente su centro y cuáles sus fronteras?, podemos decir que como diferencias específicas, características o fronteras que definen a cada uno de los prototipos femeninos, se percibe que es la presencia o ausencia de las virtudes –que son los fenómenos que hacen que surjan los prototipos– ya que su especificidad depende del nivel de trasgresión o cumplimiento de las cuatro virtudes cardinales y de valores como la libertad, presentando una escala gradual que va de la opresión a una inminente emancipación femenina.

Existen diferentes catalogaciones de las virtudes, pero de manera general se le llaman cardinales a las cuatro principales: prudencia, templanza, fortaleza y justicia de las que resultan un gran cúmulo más;[38] la presencia de la prudencia, la templanza y la fortaleza (de las que se derivan la pureza, la fidelidad, la generosidad, la humildad, la sencillez, la tolerancia, la misericordia, la generosidad, la compasión, el amor, etc.) en los prototipos femeninos es vista de manera positiva por la sociedad de la época, por lo que estas virtudes son concebidas como moral femenina natural, son lo etéreo y lo terrenal, valores éticos, sociales y personales y base de la conformación de las mujeres. En cuanto a la virtud de la justicia, que implica

valores como la libertad, parece no corresponder a lo femenino, por lo que si se presenta en los prototipos femeninos es percibido negativamente por la mayor parte de la sociedad; su ausencia en las mujeres es concebida positivamente limitando con ello los derechos de las mujeres en diferentes rubros: función, comportamientos, espacios, actividades, educación...

Así, la virtud concebida como moral natural de las mujeres está presente en distintos discursos y de diversas formas creando prototipos femeninos,[39] mostrando rechazo o aceptación a las diferentes formas de ser mujer en la época. Como: pureza/impureza, como realidad etérea, como entidad sensible/insensible, como fidelidad, como belleza física y moral, como fragilidad, como sacrificio y abnegación, como maternidad, etc., vislumbrándose una mayor tendencia a concretar un modelo ideal de mujer, sobre todo en los ámbitos sociales más elevados; al parecer, porque estaban más expuestas las mujeres de esta posición y podrían servir de ejemplo a las mujeres de menor categoría; en razón de esto, las virtudes fueron asumidas como naturales en las mujeres:

> *La virtud* La virtud es en el alma lo que el perfume en las flores. La hermosura de la muger es una cualidad secundaria, pues la esencial y más preciada es la virtud. Así como una flor sin aroma encanta nuestra vista, pero no llena del todo nuestro gusto, una muger hermosa pero sin virtud, agrada á los ojos pero no satisface el espíritu. Una flor aromática aun despiés de marchita conserva vestigios de su perfume, del mismo modo una muger virtuosa, aun cuando físicamente desmerezca, conserva el prestigio de sus virtudes. La virtud es la fuente de los sentimientos nobles, generosos y sublimes, por eso una muger que posee la virtud es una esposa fiel, una madre amorosa y una tierna compañera. Una muger que posee la hermosura sin la virtud, es como una alhaja de oro falso, se le estima mientras no se descubre el fondo de maldad que su corazón encierra (Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, 1875).

Inclusive, cuando no era evidente, los mecanismos estaban listos para que así se concibiera, llamándole de alguna manera "temperamento equivocado" que debía sólo moldearse, sin dejar de ser natural, ya que a diferencia de los hombres, las mujeres están más cerca de la pasión que de la razón, sugiriéndose que son los hombres –portadores de la razón– y la religión –portadora de la fe– los indicados para realizar la tarea.

> *La Mujer* (...) Estas pasiones son una fuerza que la razón y la fé deben mover y dirigir. Así se explica esa abnegación que pasma, esa constancia, esa fidelidad que ha hecho de la mujer en el sacrificio y en el infortunio una heroína oculta en el silencio y en la obscuridad. ¡Cuántas actividades existen en la mujer! Es preciso desarrollarlas por la senda de la virtud y el bien. Hacer esto es educar á la mujer (H.S.M., *La Mujer Mexicana*, 1901).

Esta intención de contemplar la virtud como natural incluía inclusive trivialidades:

> *Muchachas que disgustan* Las que tienen perros falderos/ Las que crían pájaros especialmente pericos/ Las que buscan de confidente a niñas de poca edad/ Las que tienen intimidad con las criadas/ Las que fuman/ Las que se tutéan con los primos y les tienen excesiva confianza/ Las que se pintan y blanquean/ Las que no se limpian la dentadura/ Las que se contonéan demasiado al caminar/ Las fanáticas/ Las que viven en la ventana de seis a siete/ Las chismosas/ Las que no quieren pasar de quince/ Las que se ríen a carcajadas/ Las que saludan entre dientes/ Las que critican por rivalidad/ Las aristócratas *cursis*/ Las que se enamoran de forasteros sin saber su procedencia/ Las que tienen novio de reserva (Sin nombre de autor/a, *El Gallito* (Zamora), enero 14 de 1900, p. 2).

Simmel señala que "el motivo que induce a la mujer a este comportamiento es, reducido a su forma más general, el atractivo de la libertad y del poder";[40] infiriéndose por qué es desagradable a la mayoría de los hombres y de la sociedad de la época los tipos femeninos de las coquetas y por qué es atractivo para otros pensamientos.

De esta manera, la corporalidad distinta de las mujeres asumida como natural –en ocasiones deficiente– y de distintas formas constituye también prototipos femeninos: como inferioridad física e intelectual, psicológica y moral, como entidad moldeable, como realidad histórica (intrínsecamente unida a la religión católica –de ordinario–), como sujeción al dominio de los hombres y como valía improcedente.[41]

> *La mujer*. Como lo revela su constitución misma es inferior al hombre en su ser físico, La estructura de su cuerpo, las dimensiones de su extremidad, la delicadeza de su piel, etc., prueban esa inferioridad (...) La estatura, el peso, la ausencia de pilosidades faciales, la mayor longitud del tronco con relación a los miembros inferiores,

> etc., están ahí para afirmarlo. Esta inferioridad física le da, sin embargo, más finura, más delicadeza, más sensibilidad y perfección. La armonía de estas y otras cualidades dan belleza al conjunto, y esto constituye el carácter físico de su sexo (...) Ahora, considerada en su carácter intelectual, no se le puede negar ciertamente viveza de ingenio, y no pocas aptitudes para los diversos ramos del *humano saber*, pero estas en general no superan, ni igualan, en vigor, en cultura y capacidad á las del hombre. La historia de la Literatura en general que cita los nombres de mujeres sabias no cita genios femeninos, siquiera iguales, á los más grandes del sexo masculino. La mujer, pues, en sus caracteres físicos e intelectuales es inferior al hombre. Bien merece su sexo el calificativo de "débil" (H.S.M., *La Mujer Mexicana*, 1901).

La actividad doméstica de las mujeres asumida como natural también define prototipos femeninos, designándole ciertas labores, restringiéndola de ciertas labores, asignándole ciertos espacios, restringiéndola de ciertos espacios, asignándole y restringiéndole roles sociales.

Aparte de la procreación, durante el porfiriato en nuestro estado la actividad doméstica estaba considerada como una labor naturalmente femenina pero sin considerarse realmente como trabajo. Las tareas llevadas a cabo por las ama de casa, por tan naturales no eran percibidas –eran invisibles–, pero eso sí, si algunas mujeres no las realizaran a cabalidad eran duramente juzgadas y criticadas por los hombres y por la sociedad y puestas como "mal ejemplo" que había que evitar imitar. Además de ser concebido el trabajo femenino realizado dentro del hogar como improductivo[42] no se tomaba en cuenta monetariamente lo que la familia lograba ahorrar con la administración de todos los recursos que realizaban las amas de casa en el cumplimiento de su misión. Así, ciertos prototipos femeninos son concebidos debido al porcentaje de cumplimiento –que además da prestigio– o incumplimiento –que da desprestigio– de su ser femenino/actividad natural que le fue asignada por los hombres y por la sociedad y que además deben ser amadas y aceptadas gozosamente por las mujeres porque: "*El trabajo de la muger* (...) la muger laboriosa es apreciada por su mérito, y elogiada perpetuamente en todas partes", no rechazada: "Una muger que cree que es un desdoro ocuparse de los trabajos propios de su sexo (...) es un MUEBLE INÚTIL EN SU CASA:[43] es todavía más, una carga onerosa para los maridos" (Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, 1875, p. 61).

Las mujeres, por su diferencia sexual, debían ser aleccionadas, educadas y moldeadas de forma distinta a los hombres para poder cumplir con su misión hacia la sociedad, que consideraba los deberes domésticos[44] como prioridad porque serían la fuente de su talento y cultura, además de su sujeción al dominio de los hombres. No en escuelas públicas que las conducen a los vicios, la corrupción, la ineficacia, la torpeza y el atraso, sino dentro del hogar.[45]

> *La Educación en la Muger* La muger está llamada por su sexo á desempeñar un papel importante en la sociedad. Para el cumplimiento de su mision, es preciso que desde niña se le comience a aleccionar en los deberes que tiene que cumplir. Como estos deberes están circunscritos al seno del hogar, su educacion debe ser exclusivamente doméstica. Esta es una verdad reconocida desde tiempos muy atras; y sin embargo, parece muy desconocida de nosotros, segun es el descuido ó la imperfeccion con que se educa a nuestras mujeres (...). Jóvenes hemos conocido que van de la escuela al altar, ¿y qué ha sucedido? que despues pasan horas de amargura al sufrir los reproches del marido, cuando se descubre su ineptitud y su ignorancia en los distintos ramos de la educacion doméstica (Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, 1875).

Innumerables pócimas para la restitución de la salud y para el cuidado de muebles, telas, pisos, etc., se realizaban dentro del hogar.[46] Todas estas labores se consideraban domésticas y por lo tanto peculiar y naturalmente femeninas, pero además porque así lo prescribía la religión:

> *El trabajo de la muger* (...) Su trabajo es distinto, especial, característico (...) los suelos (...) las paredes y las techumbres (...) las macetas (...) las plantas (...) los pájaros (...) jaulas (...) habitaciones interiores (...) el barniz (...) los espejos, el lecho (...) el placer de verse servido en un blanco mantel y en una vajilla perfectamente limpia, manjares deliciosamente sazonados (...) Hé aquí, porqué el trabajo en la muger es un medio para que brillen sus virtudes, para que resplandezca su talento, para que su mérito se conozca (Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, 1875, p. 61).

Se enlistan a continuación las actividades femeninas, a pesar de desconocer en algunos casos cuáles de ellas podían realizarse sin salir de casa:

> *Las Michoacanas pintadas por un Michoacano* (…) la Costurera, la Pianista, la Lavandera, la Preceptora, la Fondera, la Celadora, la Frutera, la Torcedora, la Pilmama, la Florista, la que asiste colegiales, la Ama de Llaves, la Actriz, la Corredora, la Estanquillera, la vendedora de agua fresca, la Bañera, la Poetisa, la Enfermera, la Partera, la Telegrafista, la Casera, la Recamarera, la Bailarina, la Fabricante de dulces, la Cafetera, la Comidera de las plazuelas (Mariano de Jesús Torres, *La Lira Michoacana*, pp. 227-228).

La restricción de espacios y actividades no estaba normada por la diferencia de la fuerza física: los negocios, el telescopio o el escalpelo del médico no la requerían:

> *La Mision de la mujer* (...) es igualmente una verdad indiscutible, que su modo de ser no es adaptable á las rudas fatigas corporales ni a las atrevidas concepciones del ser soberano que, como rey de la creación fuera colocado por Dios en el paraiso primitivo (...) es, sin embargo, un absurdo indiscutible pretender colocar en sus delicadas manos el timón del navegante que cruza infatigable las inmensidades del océano, ni el telescopio del astrónomo que sondea los inmensurables espacios del infinito, ni el escalpelo analizador del médico que sorprende el secreto de la muerte en los misteriosos caminos de la vida; ni la triunfadora espada del guerrero que marcha impávido y con semblante sereno por los sangrientos campos de la desolación y de la guerra. No; la mujer no ha sido, no ha podido ser formada para nada de eso (Mariano de Jesús Torres, *La Mujer Mexicana*, 1901).

Al restringir los espacios a las mujeres, automáticamente se restringen sus labores o campo de acción.

> *El trabajo de la muger* (…) que las rudas faenas del agricultor, que las penosas labores del operario, que los peligros á que se encuentra expuesto el traficante en la soledad de los caminos, ó que el movimiento activo del hombre de negocios sean de la incumbencia de la muger: nó (Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, 1875, p. 61).

Mujeres como Gasparina, entre otras, repiten los discursos masculinos: "*La Casa* ¡La casa! ¡El hogar! Hé aquí queridas lectoras el lugar más simpático, el recinto más agradable para la mujer educada (...). La mujer que se halla bien en su casa, será en vano que busque la dicha en el ruido y en las fiestas" (Gasparina M. de P., *La Mujer Mexicana*, 1901).

También pude rescatar discursos masculinos que consideran las virtudes femeninas como derechos sagrados de las mujeres, como diciendo ¿quieren derechos? ¡Pues aquí los tienen! –a mi parecer con la intención de animarlas a su ejercicio con el propósito de control y mantenimiento del orden vigente en beneficio de los hombres, tratando de reforzar el modelo tradicionalmente establecido–. Así, sufrir y padecer en compañía de los que sufren es gozar de su ejecución, según este autor. Considero que actualmente esta propuesta, presentada como modelo ideal femenino de virtud podría considerarse una broma o bien una franca provocación a la reflexión femenina –posible para mujeres con una instrucción más allá de la básica–, ya que es la exigencia a un sometimiento y abnegación absolutos.

> *Los Derechos de la Mujer* ¿Sabeis cuáles son los sagrados derechos de la mujer? Helos aquí: (...) el derecho de consolar, de rogar y de amar (...), de secar y enjugar las lágrimas, de disipar los enojos (...), de conceder al desgraciado un perdón generoso y de serenar la frente del criminal (...), de velar cerca del lecho de la agonía, de reanimar los corazones (...), ofrecer celestiales esperanzas a los ojos casi ya apagados (...), de impedir toda caída demasiado brusca, el de arrancar al culpable á su vergüenza (...), de consolar á la viuda y al huérfano (...), de llevar en pos de sí por el camino de la cruz los corazones (...), encender en el corazón la más santa caridad, el de dirigir las almas al cielo (...). El derecho de olvidarse de sí misma, de vivir y morir por aquel a quien ama, de embellecer para ellos esta vida material (...). ¡Mujer! esos son los derechos de que tú debes hacer uso todos los días (...), no sueñes con otro y no pidas más (Julián I. Qgol., *La Mujer Mexicana*, 1901).

Históricamente han existido mujeres que ven en los conventos la única oportunidad para superarse intelectualmente o huir del destino que les era considerado natural, sin embargo, es interesante el hecho de que la autora sea una mujer casada y esté exponiendo el pensamiento de otra mujer que se ha resistido al matrimonio:

> *Paz* (...) Que soy dichosa sí; nada me quita/ El bienestar de mi tranquilo sueño/ Ni desconfianza ni temor me agita/ Ni he visto aún de la desgracia el ceño/ (...). Jamás me inquiete el porvenir dudoso/ Que la mano de Dios nos ha velado;/ El es un Padre bueno y cariñoso/ Dejo mi porvenir a su cuidado/ (...). En firmes esperanzas confiada/ Su hermosa luz mi espíritu divisa/ Camino cual la fuente so-

segada/ Que en ignorado valle se desliza/ (...). Y si del mundo la borrasca intensa/ Fiero lo arrastra en caprichoso giro,/ A mí me cubre cual muralla inmensa/ La dulce soledad de mi retiro./ (...) Es un tesoro de sin par belleza/ Que huye de las pasiones el ruido,/ La vana ostentación y la grandeza/ Y en nuestro propio ser se halla escondido (Primitiva Q. de E., *El Bohemio*, 1898).

Algunos discursos femeninos parecen sugerir a otras mujeres el amparo del claustro, huir del mundo –zafarse del destino doméstico.[47]

Dulce recuerdo A la estimable Señorita Paz García Rojas. Dos años ha que excluida de ventura me consagré a María, Dos años ha que llevo la librea De la Virgen Bendita Y en mi horrible orfandad y en los pesares Que envenenaran mi vida, Ella es mi redención y mi esperanza Mi sostén y mi egida. Cuando el mundo me hiere con sus dardos De rencor ó de envidia, Cuando me arroja de su inmundo seno Parece que me grita: ¡El cielo es la mansión que buscar deben las "Hijas de María!" (María Moreno, *El Iris Michoacano*, 1910).

Una vez analizados los discursos anteriores, se pudo mostrar cómo fueron construidos tres diferentes prototipos femeninos a través de la concepción de las virtudes de la prudencia, de la templanza y de la fortaleza como rasgos constitutivos de la naturaleza femenina y que fue traducida como inferioridad de las mujeres en distintas esferas y por lo tanto sujetas al dominio del hombre y del orden hegemónico patriarcal vigente: primero; el de las mujeres esposas y madres, sometidas absolutamente a su papel y destino asignado dentro de la familia; esto debido tanto a su educación nula o básica –su ignorancia reproducía las creencias que inculcaban los cánones tradicionales y conservadores transmitidos a través de la Iglesia, única ventana fuera de su casa; como al hecho de su encierro; las cuatro paredes de su hogar y la Iglesia limitaban su instrucción y con ello su reflexión y el desarrollo de su pensamiento; además, si salían de estos espacios eran amenazadas y castigadas por la sociedad, y por otra parte, debido también a que dependían económicamente –no necesariamente– de la proveeduría masculina, en el caso de una economía sana. Si vivían en la pobreza, aparte tenían que ayudar al sustento familiar, sin menoscabo de su decencia. El segundo prototipo lo sustentan las mujeres con

un sometimiento relativo. Son las que según la sociedad no cumplen por holgazanería –negarse a la realización de las infinitas tareas domésticas– o rebeldía –incipiente reflexión– con su misión asignada, determinándoseles una misión fallida. Generalmente con una educación nula o básica, no aceptan los espacios establecidos y buscan otros –entre ellos el convento, los paseos, las fiestas, etc., que les dejan ver otros mundos–. Pueden ser casadas, solteras, viudas y divorciadas, pero no madres, ya que el hecho de serlo les da el estatus de abnegación. Si son solteras y pobres su inferioridad es mayor y son menospreciadas por más motivos: por su diferencia sexual, por su pobreza, por su ignorancia y por no tener esposo. El tercer prototipo lo constituyen las mujeres con una igualdad limitada, también con una misión más o menos fallida; en ocasiones estos prototipos se expresaron en la prensa literaria, por lo que pueden sustentar también la discursividad. Es un modelo controversial, ya que por un lado la necesidad contextual otorga a las mujeres una capacitación para que tengan un sustento decente que les permita la sobrevivencia de su familia, pero sin dejar por completo su obligación doméstica. Pueden tener reflexión desarrollada o limitada ya que su educación es un poco más que básica pero tampoco es elevada, aunque sí lo es en ciertos casos y la limitación de la igualdad se debe a otros factores, como es el caso de las esposas o madres con educación básica o elevada; aun con capacidad de reflexión, a estas últimas la sociedad les impedía expresar abiertamente el desagrado de su misión y destino, y dar a conocer que hubieran preferido quedarse solteras para dedicarse de tiempo completo a cultivar su espíritu; se les asignan los espacios públicos con restricciones y no se observa que sean ampliamente criticadas por el descuido de sus actividades domésticas, pero tampoco se acepta completamente el descuido de su hogar.

La apreciación de los atributos masculinos y femeninos construidos culturalmente, en contraposición a los biológicos o naturales –implicando deberes, funciones, espacios de realización, derechos y libertades– durante el porfiriato en la prensa michoacana ya se vislumbraba, permitiéndome mostrar al género como fenómeno cultural formador de identidades y sus

representaciones, construidas como una unión entre los aspectos corporales, biológicos o naturales y los culturales, que hace que las funciones simbólicas se conviertan en funciones sociales, ya que los discursos tanto femeninos como masculinos de la época están describiendo diferentes formas de ser mujer, por lo que también podemos mostrar la aparición de nuevos prototipos femeninos, construidos a través de la concepción de virtudes como la justicia y valores como la libertad, producto de reflexiones tanto femeninas como masculinas, traducidas como igualdad de la mujer en distintas esferas, dejando obsoleta la misión femenina tradicional, ofreciéndole una nueva, en donde el orden hegemónico patriarcal al parecer deja de tener vigencia apartándose de ideas discriminatorias de la inferioridad femenina. Lo que con anterioridad se concebía de manera positiva, comenzó, con la reflexión general, a percibirse negativamente y viceversa. Así, pudo mostrarse cómo los discursos de algunos hombres, sin traicionar su masculinidad, literalmente afirman que: "la misión de la mujer está en todas partes" y comienzan a velar por los intereses femeninos y por la reflexión de las mujeres.[48] Se percibe que son los varones los que autorizan a las mujeres a escribir en la prensa, las comentan, las compendian, dan cuenta de su existencia[49] y les asignan valor no como madres abnegadas o amas de casa perfectas, sino por los diversos campos de acción en los que se desenvuelven, otorgando su reconocimiento explícita e implícitamente a las actividades femeninas extra domésticas, como la docencia, las artes, la escritura, etc., espacios que tradicionalmente les eran negados. Además, protestan por la situación de las mujeres apelando por el otorgamiento de una diferente, demandando particularmente a los hombres y en general a la sociedad este cambio, criticando la falta de una instrucción más allá de la básica. La sumisión y falta de abnegación femenina tampoco es ya celebrada, lo que nos habla ya de una desobediencia bien vista por los hombres, apelando asimismo por la comprensión masculina a la personalidad singular femenina. Hacen reclamos por el largo tiempo de la exclusión cultural y educativa de las mujeres –difundiendo la equivocación tanto de la historia como de ciertas ideologías que intentaron mostrar su función

natural encaminándola a la asignación y restricción de labores, espacios y roles– que conformaron su "misión" –función, papel o destino– contenida en un modelo ideal de mujer en la época, concibiéndola incapaz e inferior en aspectos diversos, entre ellos el intelectual y el cívico, mostrando cómo pueden las mujeres al igual que los hombres interesarse y comprender tanto las ciencias como las artes y ser parte esencial del cumplimiento de las expectativas del progreso nacional:

> *La mujer* (...) Más de XVIII siglos han transcurrido y la igualdad del hombre y de la mujer ha permanecido como una teoría. La Francia y sobre todo los Estados Unidos del Norte son las primeras naciones que han sabido comprender que los derechos de la mujer no tienen por qué ser menores que los derechos del hombre. En el recinto sagrado de la familia como en las relaciones exteriores de la sociedad, son los derechos del hombre y de la mujer iguales. Entre nosotros es aún defectuoso que una mujer elija una profesion de las que se consideran como exclusivas del hombre. Es mal visto el pensar siquiera que una mujer tenga derecho de votar y de mezclarse en la política; por fortuna el progreso marcha; la civilizacion no se detiene; basta que vaya á su vanguardia una república eminentemente liberal y democrática como los Estados Unidos de América. Pronto sonará para el universo la hora de la emancipacion de la mujer, entónces veremos como la cosa mas natural que defienda a los reos en los tribunales, dicte las leyes que han de regir en la sociedad y ocupe los mas elevados puestos de las naciones (René, *El Fénix*, Ensayos Periodísticos, 1885 Año 1°. Núm. 4 Marzo 13 p. 4/5).

Son las propias mujeres quienes tienen el crédito de su hazaña, dejando en evidencia a los hombres, a la sociedad y a la historia. Hay ya una doble transformación: la manera en que los hombres ven a las mujeres y la forma en que ellas son presentadas ahora a los ojos de su contexto por los discursos masculinos. Ya no se percibe la belleza de su ignorancia y de su dolor. Se ha aceptado el error públicamente: "Su primera educación fué esmerada, hasta donde podía serlo entonces tratándose de la mujer que, hasta no hace mucho tiempo, logró que se le mirase con la solicitud y empeño con que siempre debiera habérsele atendido e ilustrado"[50] (*La Mujer Mexicana*, 1901 p. 81). Puede inferirse la toma de conciencia masculina con la que se pretende una apertura antes negada, que en el momento parece lejana pero que aún está presente y sin haberse digerido. Puede percibirse un arrepen-

timiento con la presencia de una disculpa que aspira al perdón que consistiría tal vez en dejar una cerrazón –aun cuando fuese sin una expresión explícita–, asumiendo una postura diferente en cuanto a la consideración de lo femenino y tener el valor de publicarlo para su divulgación para que sea asimilado en lo general.

De importancia capital es la reflexión femenina que muestran los diferentes discursos de mujeres del contexto. Una vez instruidas, las mujeres son capaces, al igual que los hombres, de opinar, criticar, analizar y debatir sobre diferentes temas, incluso los que las incluyen. Leer, escribir y pensar lo que se lee y se escribe es parte de la instrucción que lleva a la reflexión. Al no ser sólo doméstica la experiencia femenina, las mujeres hablan del sentir que ha despertado el conocimiento de otros mundos, que les permite ver su realidad con otros ojos. Repetir plegarias no ha modificado la situación de las mujeres, tal vez Dios nunca podrá escucharlas, ¡está tan lejos!; reproducir palabras antes dichas por otros sólo ha entorpecido sus pensamientos. Ahora algunas mujeres hablan con ellas mismas, no hablan con Dios o de Dios ni abordan temas religiosos ni domésticos; en lugar de orar escriben. Los espacios otorgados a las mujeres en la prensa literaria no son repetidores de la imagen tradicional de la mujer. Ellas reclaman espacios y visibilidad. Todo parece indicar que la maternidad, el matrimonio y la religión como sentido de vida no son suficientes y se rebelan ante su condición, apelando por más educación. Algunas autoras manifiestan interés por temas diversos a los tradicionales, que seguramente son los que están inquietando a las mujeres de la época; muestran reflexión sobre temáticas no cotidianas y universales, no sólo el amor –maternal, familiar o conyugal; correspondido, despechado, irrealizable, etc.:

> *Ofrenda a mis amados muertos.* Amados muertos míos, muertos del alma, perdonad que no vaya al cementerio á regar vuestras tumbas con mis lágrimas ni sobre ellas á quemar incienso. Perdonad que ya no os lleve blancas bellas coronas de perfumes tiernos, ni á adornar vaya con flotantes gasas vuestros humildes, pobres mausoleos. En vuestras sepulturas solitarias no esparcirán los cirios sus reflejos, ni la mezquina vanidad mundana irá a perturbar vuestro tranquilo sueño. Porque yo, siempre pobre y desgraciada vivo de vuestras tumbas lejos... lejos... anhelando que

> al cielo vuele mi alma y en paz descanse el polvo de mis huesos. Los que gustan del lujo y pompas vanas que vengan en buena hora al cementerio, y que su necio orgullo satisfagan adornando las tumbas de sus muertos. Yo, ausentes míos, desde mi pobre estancia os enviaré la flor de mis recuerdos; elevaré a vosotros mil plegarias y de mi amor os quemaré el incienso Y sin duda ninguna, vuestras almas aceptarán mi ofrenda allá en el cielo, á donde sólo á penetrar alcanza la santa religión del sentimiento (María Coss de Kattengell, *El Iris Michoacano*, 1910 p. 10).

También el ejercicio de la poesía es uno de los detonantes de la reflexión de las mujeres. La poesía parece decirle que abra los ojos, que deje ya su letargo. Es la que ha puesto en su pluma, en sus manos, su pensamiento para dejarlo volar, para crear realidades distintas a las conocidas, para poder alcanzar mundos diferentes con sólo imaginarlos y escapar con ello de la agobiante realidad femenina. Además es un refugio íntimo en donde puede expresarse sin tener que seguir patrones ni justificarse por hacerlo.

> *La poesía.* ¿Cómo no amar a la inmortal belleza, A esa Diosa sagrada, A esa virgen de labios de cereza Que derrama en mi ser cuando me besa Efluvios de purísima alborada? ¿Cómo no amarla con amor ardiente Si habla de la ternura el dulce idioma Cuando posa sus labios en mi frente Murmurando en mi oído suavemente Los trinos del torcáz y la paloma? ¿Sabéis como se llama? Poesía Es el nombre divino de esa maga. Su voz es harmonía, su mirada la luz del nuevo día, Su forma etérea, misteriosa, vaga. Yo la he visto llegar gentil, cubierta Con su albeante túnica de gasa De mi modesto hogar ante la puerta; Ella le ha dicho al corazón: "despierta" Yo he murmurado enternecida: "pasa" Y ha penetrado hasta mi pobre alcoba, Ha puesto entre mis manos una lira, Ha inspirado mi trova, Y su mirada celestial que arroba Ha llegado hasta mi alma que delira. La he visto alzar el majestuoso vuelo Y siguiendo sus huellas He realizado el imposible anhelo De volar en espíritu hasta el cielo Y contemplar de cerca las estrellas. Me ha llevado á regiones ignoradas, Me ha mostrado paisajes muy risueños –Los palacios de ninfas y de hadas– Y ha dirigido amante mis miradas Al mágico país de los ensueños Ha poblado mi vida de quimeras Mi cerebro de sueños e idealismo, Por ella mis marchitas primaveras Tienen flores aún en sus praderas Ella me ha libertado del abismo. El destino me postra y ella, ella con sus manos ducales me levanta, Y atendiendo piadosa á mi querella Seca mi llanto, borra hasta la huella Y me consuela murmurando: "canta" Cuando la fiebre del dolor me exalta Y mi espíritu inquieto desespera, Cuando el temor me asalta Y la esperanza al corazón le falta Dice a mi oído sonriendo: "espera" Me da del llanto el bienhechor rocío Cuando sufro sombrías ingratitudes, Cuando me hiela de la duda el frío Llega al fondo

de mi alta –altar vacío– Para decirme con amor: "no dudes" ¡Con qué cariño inmenso me asegura Que podré disfrutar horas felices, En otra patria celestial y pura! ¡Con qué ternura indefinible cura De mi alma las profundas cicatrices! ¡Oh! Casta maga, celestial Poesía, mi compañera de ancias y de anhelos, mi fortuna será menos impía Si cubres siempre la existencia mía Con tu clámide azul como los cielos (María Coss de Kattengell, *La Nueva Era*, 1901 p. 27-29).

La reflexión es el trabajo de la mujer:

La Mujer Instruida. ¿Qué es la mujer educada é instruida? "Es una flor de fragante aroma que lleva en sí el mundo del sublime ideal de paz y progreso, de Amor y Caridad" ha dicho el insigne Castelar. Y yo agrego: La mujer instruida y educada al calor del cariño psicológico, y á la luz de la razón, es la Verdad, es el Bien. ¡Cuán lejos está la mujer instruida de albergar en su pecho la hipocresía, el orgullo, la malevolencia! Para ella, todos los seres humanos son hermanos: blancos ó negros, del país, extranjeros, son sus hermanos en Dios. De ninguno se ríe, ni á ninguno le critica sus opiniones políticas ó creencias religiosas, al menos que no sea para demostrarle otras verdades más lógicas, ú otros ideales más sublimes que están más en armonía con el progreso y cultura de la época: y cuando lo hace, es toda moderación, respeto y amabilidad. La morigeración y prudencia son su baluarte. Nunca usa las groseras y satíricas palabras. Le agrada la discusión, porque busca la luz pero la mantiene con sensatez y circunspección. No es fanática ni frívola porque todo lo somete al análisis del estudio razonado. Es sencilla, trabajadora, estudiosa y seria, á la vez que bondadosa. Ama el progreso de la ciencia y de la literatura. Su religión es la virtud moral, la honradez, la paz moral, el orden y la estética cultura social. Es razonadora y le agrada hacer justicia en el cumplimiento de los deberes. Proclama la libertad de pensar y obrar. En el hogar, es hacendosa, económica: las diversiones mundanas y el lujo los desprecia; como detesta los errores, las ignominias, los fanatismos religiosos y todas las malas pasiones. Ni el más mínimo caso le hace á la vil censura ni al "que dirán". Sólo tiene una aspiración: Trabajar por el progreso moral e intelectual de la humanidad. La mujer educada es el movimiento, la vida, la felicidad de los pueblos (Elena B. de Estuly, *La Mujer Mexicana*, 1901).

Creaciones femeninas tratan el tema de la patria con conocimiento y reflexión:

Una moreliana interesada en los triunfos de la Patria consagra a su memoria y á la de sus dignos defensores la siguiente *Oda.* Vuele ilustre la fama de celebrados ínclitos varones, Que humillaron de España los pendones, Ardiendo en viva llama De amor patrio sus pechos, En espantosa lid, cruda batalla Sus hazañosos hechos,

> Consérvelos la historia Mientras Tampico en arenosa playa Monumentos erige á su memoria. Ciña tu hermosa frente ¡Oh patria veces mil afortunada! Victorioso laurel y coronada Salúdante valiente Las naciones vecinas En mengua y rabia del Borbón tirano; pues libre te encaminas Y en brazos de Belona do jamás ascendió genio inhumano cumbre de heroicidad que se pregona (D.R.V., *La Lira Michoacana*, 1896 p. 616).

Las mujeres gimen, se lamentan, se desalientan; ya no están conformes con su situación y condición, ya no la aceptan sin chistar; su divulgada mansedumbre natural que las lleva a la sujeción y a la obediencia se ha convierte en rebeldía que expresan públicamente con sus quejas –forma primigenia de expresarse contra la violencia de que son víctimas– que tienen diferentes matices y tonos. Tanto el destino como el dolor son impíos. Las mujeres se están instituyendo a sí mismas a través de su reflexión por su desesperación. Están fundando para sí mismas otras formas de ser femeninas, sin dejar de ser mujeres; no les viene bien el estoicismo que se les había asignado y que las mantenía con la boca cerrada. Los títulos de sus composiciones dejan ver el sentido de sus discurso: *Lamentación*, *¡Solo yo...! ¡Sola! ¡Habla! ¡Pobre Niña! ¡Pobrecitos! La Mendiga, Dolores, Incertidumbre, Del pasado, Desaliento, Meditación, Gemidos de mi alma, El desengaño, Pensamientos, Mis Quejas...* Si la queja femenina en la época era señal de rebeldía[51] ¿por qué protestan las mujeres? Al parecer, puede considerarse esta queja como una profunda reflexión sobre su realidad.

Si consideramos la función femenina, el destino femenino, la misión femenina y el modelo ideal de mujer como equivalentes durante el porfiriato, al parecer las quejas femeninas son debido a la inconformidad que les hace sentir la función que les ha sido asignada por los hombres y por la sociedad como una condición natural.[52] Infiero que en ocasiones no habían podido escucharse estos lamentos debido solamente a la falta de herramientas para hacerlo, y que es el lenguaje a través del discurso la herramienta que permitió a las mujeres ser escuchadas y concebir con ello un cambio en su función.

Intelectos femeninos cultivados, como el de María Moreno, dejan ver su protesta, una reflexión sobre su realidad, infiero que ella percibe que

para muchos seres el mundo es diferente que el propio y no lo aprueba. Si hay cambios permanentemente que permiten que donde las cosas no son favorables puedan llegar a serlo, trata de entender cómo su vida, con condiciones desfavorables, puede permanecer de esa manera. Se queja de esta realidad apelando de momento aunque sea a otra expectativa, a algo más de lo que posee nombrándola "esperanza" o "ilusión" ya que parece intuir que mientras otros se reparten el mundo –¡Sólo yo no!–, a ella poco le dejan –¿quiénes? Los hombres y la sociedad a través de sus normas y discursos:

> *¡Solo yo!* Pasa la tempestad y en el Oriente Brillan celajes de ópalo y de grana Y rasgando las nubes lentamente, Aparece risueña la mañana Cuando el invierno de cabeza cana Pasa dejando destrucción y ruina Llega la Primavera siempre ufana Esmaltando de flores la colina A los arbustos vuelve otro follaje Y en céfiros se tornan los turbiones: Vuelve á las olas espumoso encaje Y trina el ruiseñor, nuevas canciones En mi vida nomás, ni una esperanza Borra del corazón el hondo hastío..... Si eterno es mi sufrir, de venturanza ¡Dame siquiera una ilusión, Dios mío! (María Moreno, Mascota, 1901, *La Nueva Era*, 1901 p. 58-59).

También puede notarse una protesta que va en dos direcciones: es una escisión del ser; por un lado, es una tarea difícil cambiar de opinión y con ello de posición. Amamos lo que nos es familiar, lo conocido por nuestro ser y reconocido por los otros. Cuesta desprenderse de lo que siempre hemos poseído y que nos ha formado e instituido nuestras creencias; por el otro, hay incertidumbre, una resistencia a que se escurra de entre las manos un futuro, si no seguro y feliz, sí otro, diferente, anhelado, esperado y por conocer. Lo misterioso, lo que nos hace vivir para descubrir, la fantasía que nos hace dar sentido a nuestro entorno. Poseer y defender nuestras creencias ancestrales significa renunciar a crecer y dar muerte a una realidad incipiente con dolor.

> *Lamentación.* Van muriendo, van muriendo Mis esperanzas hermosas, Como las pálidas rosas Que sus galas van perdiendo, Y en las ondas silenciosas Van cayendo... Van cayendo Cual las hojas desprendidas Que arrastran fieros turbiones, Con mis creencias más queridas Mis radiantes ilusiones Van muriendo, van muriendo

> Mis dulcísimas quimeras, Como las notas postreras De una fúnebre elegía, Y en letal melancolía Van huyendo, van huyendo Mis venturanzas de un día. Mi fé, mi dicha y mi calma Mis ensueños celestiales, Van huyendo, van huyendo Y en el santuario de mi alma Amor, sueños é ideales, Van muriendo, van muriendo (María Moreno, *El Iris Michoacano*, 1910).

María Cos de Kattengell de manera similar a María Moreno muestra contrariedad en su discurso ante diferentes situaciones, no sólo la propia o la de las mujeres en general, es una queja y reclamo contra el destino, realidad en la que se vive, demandando justicia:

> *¡Pobrecitos...!* Pobrecitos, pobrecitos los dolientes huerfanitos, Sin padres y sin hogar, que ya en edad tan pequeña Ven su carita risueña Nublada por el pesar Pobrecitos, (...) Que del destino á merced, van por el mundo harapientos, Desfallecidos, hambrientos, Y acosados por la sed. Pobrecitos, (...) Que no han dormido al calor Del regazo dulce y blando De la madre, que arrullando Entona endechas de amor. Pobrecitos, (...) Que por una ley fatal, no conocen las delicias Que ocasionan las caricias Y el cariño maternal tienen por único lecho Un jergón sucio y deshecho Para tenderse a dormir. Pobrecitos, (...) ¡Dios del cielo, gran Señor, vela sus almas de armiño y haz que cada pobre niño Halle caridad y amor! (*La Mujer Mexicana*, 1901, p. 160).

Pero no sólo perciben las mujeres de la época las carencias intangibles que la sociedad les asigna, ellas se da cuenta de las carencias materiales, de su precaria situación económica, de sus deseos de poseer productos necesarios para su confort en la tierra y para poder cumplir con la apariencia que les solicita la sociedad, ante la que deben estar presentables. Sin más, cuentan su historia, comparten su experiencia femenina haciendo alusión a los irrenunciables trabajos domésticos y a su pobreza. No están conforme con esta situación. ¿Le ven el lado amable y aunque se quejan se resignan porque no pueden personalmente remediar su situación económica? ¿Qué ganaban con guardárselo? Nada. ¿Qué ganaban con expresarlo? Tomar conciencia de sus vivencias y compartirlas con otras mujeres; muchas podrán entenderlas porque están en la misma condición. Ignoramos si en su momento las mujeres tenían la potestad para comunicarlo a sus esposos como proveedores, con alguna exigencia, sin que esto les hubiese creado conflic-

tos, pero lo que sí pudieron hacer fue plasmar su pensamiento en un papel y enviarlo a la redacción de un periódico para que fuese divulgado. ¿Cuántas mujeres estaban en condición económica similar pero siendo analfabetas? ¿Cuántas más poseedoras del simple "leer, escribir y hacer cuentas"?

En nuestro *corpus* sólo dos tienen la valentía de hacerlo, la autora del siguiente discurso –se infiere que es de una mujer cultivada más allá del simple "saber leer, escribir y hacer cuentas"–. ¿Cuáles podrían ser sus motivos para solicitar la omisión de su nombre al lado de su creación? Temor tanto a la crítica social como a su marido, a quien dejaba en evidencia por verse imposibilitado para cumplir sus expectativas, quizá concluyendo en un repudio social y familiar, por transgredir normas –quejarse, evidenciar lo privado, contrario a sufrir en silencio–. No era ya el modelo femenino que sufre calladamente sus cotidianas penas domésticas.

> *A mi ropero.* Tú que guardar debieras ¡oh ropero! Mis sábanas, camisas y calzones, de mi esposo tal vez algún sombrero, sus chalecos, levitas, pantalones, ¿por qué tan sin pudor te me presentas y horrible desnudez doquier ostenta? ¿Por ventura al formarte el carpintero eterno voto hiciste de pobreza? ¿O tal vez asco tienes al dinero y por eso conservas tu limpieza? ¡Inútil es mi afán en registrar en todos tus tableros y cajones por si acaso pudiera yo encontrar de algún vestido viejo los girones... ¿De qué sirven tus tablas cepilladas exhalando del cedro el grato aroma, si de estopilla un bulto aquí no asoma ni unas medias, pañuelos o cascadas? ¿Para qué esos pañuelos tan profundos si no guardan manteles, servilletas, ni al menos de mi esposo unas calcetas marcando en sus talones ambos mundos? ¡Qué horrible soledad! ¡Cuánto vacío! El mirar tu esqueleto me anonada... y mi mano al tocar tu seno frío, en mis venas la sangre deja helada... Si un estudio anatómico yo hiciera de todo tu esqueleto, me valdría un "lauro" de la ciencia, y por doquiera "mi nombre en letras de oro se vería" pero ¡ay! No puedo más, ropero mío tu humilde sencillez estar mirando y tus hojas al fin, voy entornando, porque esta desnudez te dará frío. Y pensativa y triste y suspirando voy á lo largo de mi pobre alcoba, en silencio mis penas devorando y su suelo arañando con la escoba.
> Dama moreliana cuyo nombre no estamos autorizados a revelar. Morelia, Enero 28 de 1868 (Julia Ojeda, *La Mujer Mexicana*, 1901 p. 102).

La otra es una mujer anónima que tal vez también pidió que no se difundiera su nombre, pero de ser así, sí se respetó su anonimato. Infiero

que se trata de un discurso femenino porque muestra explícitamente los agravios de las mujeres de la época:

> *La risa del dolor.* Todos dicen que contenta/ vivo, aunque soy desdichada:/ ellos creen que afortunada/ gozo del hado el favor./ Ven mi semblante halagüeño,/ y que llorar no he sabido;/ mas ninguno ha comprendido/ que mi risa es de dolor./ La criatura que infelice/ ha sido toda su vida,/ y se encuentra convencida/ que es su porvenir de horror;/ se resigna con su suerte;/ sufre horriblemente su alma,/ mas manifiesta con calma/ la risa de su dolor./ Por eso pocos comprenden,/ todos creen que es imposible,/ los nombres de fría insensible,/ me dan con fiero rigor,/ ¡Insensatos! No conocen/ ¡cuánto sufre un pecho ardiente/ porque es mi risa aparente..../ es la risa del dolor!/ Risa de penas sin tregua/ que mi corazón destroza..../ risa fatal angustiosa,/ llena de ansia y sinsabor./ También sonríe el moribundo,/ también ríe el despechado/ ríe el demente desgraciado;/ mas su risa es de dolor./ En otro tiempo dichoso/ que mis penas comenzaban,/ mil veces pronto colmaban/ con llanto consolador./ Mas ora llorar no puedo:/ esa fuente se ha secado,/ y en su lugar ha quedado/ la risa cruel de dolor./ ¡Dichoso aquel que padece/ en su soledad llorando;/ mas nunca disimulando/ los efectos del amor./ Y no yo ¡infeliz! que sufro/ de una sociedad severa/ la mirada adusta y fiera,/ con la risa del dolor./ Piensan que vivo contenta/ y nadie me compadece/ porque en mí solo aparece/ la dicha en todo esplendor:/ se equivocan. Ya muy pronto/ sabrán que esa amarga risa/ mi corazón martiriza,/ que es la risa del dolor (*El Odeón Michoacano*, 1900 p. 118-119).

Quejas ante la experiencia de la suerte y el destino, la realidad de vivir lejos del ser amado. Su reproche no es hacia el hombre ausente, porque al parecer lo está involuntariamente; es hacia la situación que está padeciendo por su ausencia.

> *Desaliento.* Triste y solitario vivo lejos del bien adorado y el corazón desgarrado por los dolores está, nunca veré la sonrisa de sus dulces labios rojos, ni la lumbre de sus ojos mi existencia animará Ni escucharé ya el acento con que me brindaba un cielo sólo angustia y desconsuelo queda á el alma en su dolor ¿Por qué la bárbara suerte de sus brazos me arrebata? ¡Ay! ¿No sabe que me mata con la ausencia de mi amor? ¡De mi funesto destino sufrí ya tantos rigores! ¿hasta cuándo ¡ay! Sus furores descargará sobre mí? No hay ilusión ni esperanza que me no (sic) arranque inhumano y suspiro y lloro en vano por la dicha que perdí Dicha que jamás el alma torna si se sube al cielo ave hermosa cuyo vuelo tuerce el destino fatal Y ni hallo una mano amiga que mis dolores mitigue; Todo todo me persigue; y se conjura en mi mal El alma del alma mía ingrato de mí se olvida sin saber que

él era mi vida y la fé del corazón ¿Y cómo sin él pudiera existir un solo instante si hasta ingrato e inconstante yo le adoro con pasión? Mas no romperá los lazos con que el amor nos ha unido acaso el triste ha sufrido de la amargura en el mar, este afan inextinguible, este incesante delirio este penoso martirio entre el dolor y el llorar. Mas ¡ay! Que el dolor impío ceba en mí su saña fiera quizá pronto se me espera un tormento más cruel Presentimiento funesto mi corazón amedrenta y mis ansias acrecienta con su venenosa hiel ¡Oh noche! Tu negro velo envuelva mi mustia frente ven y calma el fuego ardiente en que se abrasa mi ser y dame un eterno sueño del que el alma no despierte, que es preferible la muerte a un terrible padecer (María Dolores Guerrero, *La Mujer Mexicana*, 1901 p. 43-44).

También existe rebeldía ante el poder superior de un destino irremediable: el de los débiles que sustentan una opresión natural que desbarata y deja irreconocible la presencia real, la esencia, hasta desaparecerla. Es un reclamo por la agresión sin clemencia por parte de su mundo, de la realidad de su contexto, de la sociedad en la que se vive, una sociedad que no comprende la situación personal de ser mujer, una mujer incomprendida. Sólo una sola mujer ante todas las vicisitudes que la acechan.

¡Sola...! Como débil barquilla, á quien la mar arroja hecha pedazos á remota orilla; como marchita hoja á quien airado arrastra el torbellino, hundiéndola en el polvo del camino o haciéndola pedazos inclemente; como pájaro herido alevemente por cazador certero que diestramente disparó sus balas sin dejarle llegar bajo el alero; porque de muerte lastimó sus alas; así marcho llorosa por la vida, en la mitad del corazón herida; mi dolor es profundo, me arrastra el aguilón, me azota la ola y entre el bullicio atronador del mundo me encuentro sola... sola...! (María Cos de Kattengell, *El Iris Michoacano*, 1910 p. 30/31).

La decepción por la soledad no es un lamento sin más por encontrarse solas las mujeres ante la adversidad. Hay un profundo razonamiento, es su ser interior el que quiere ser escuchado ya que se presenta la existencia como un castigo insufrible, vislumbrando la muerte como solución. Mas... dado el contexto, podría ser la mayor herejía... entonces, ¿qué hacer?: ¡levantarse y seguir aparentando! Sin embargo, no hay disposición para vivir de esta manera ni cumplir con el castigo. Parece percibir que las mujeres no están sometidas, pero tampoco son iguales que los hombres, esa es su adversa suerte;[53] cambian los dolores en sonrisa, es una risa del dolor y es

un dolor en silencio ahogado, ¿cuántas veces fue expresado este pensamiento? Sabemos de él porque en esta ocasión fue difundido. No doblegarse y vivir bien a pesar de la adversidad parece aconsejar a otras mujeres anónimas y silenciadas a quienes dedica su composición esta autora; seguramente comparten su condición desesperada, sus gemidos.

> *Gemidos de mi alma* A las Señoritas*** Oid los ayes que mi pecho exhala/ Agobiado de Bárbaros tormentos./ Al trevés de mis tristes sufrimientos,/ Miro la imagen del dolor atroz./ ¿Quieres que cante cuando el alma mia/ Solo el pesar y el quebranto abriga/ Cuando no hallo en el mundo ni una amiga/ Que en mi pena me venga a consolar?/ ¿Cómo cantar si cruzo por la vida/ Vogando cual barquilla destrizada,/ Si el alma la llevo fatigada/ Y cansados los ojos de llorar?/ Para mí la existencia es un castigo,/ Y por eso yo prefiero la muerte.../ El mal que deparó la adversa suerte/ La loza funeraria borrará/ Mi tumba... en la calma y el sosiego,/ Sola, triste, de todos olvidada.../ Ni una flor apacible y perfumada, Nadie tal vez allí colocará/ Pero no, aún puedo ser dichosa,/ No quiero, no yacer en el desmayo/ Como la flor que doblegó su tallo/ Al soplo del furioso vendaval;/ Deseo vivir, la vida será hermosa/ Sin la pena que el alma martiriza,/ Trocaré mis dolores en sonrisa/ Y mis tristes gemidos ahogaré.
> Morelia, Agosto de 1881 (Josefa Ponce de León, *El Prisma*, 1881 No. 4 Agosto 2: p. 3).

Por lo anterior, sugiero que el cuarto prototipo es el las mujeres con una igualdad limitada, pero mayor a la que sustenta el tercer prototipo. Su misión es ejercer su profesión, generalmente en el ramo de la educación, ya sea como maestras, directoras, inspectoras o implantadoras de nuevos modelos de instrucción, desempeños de máxima utilidad y con un prestigio social, debido a su elevada educación –que implícitamente confieren a las mujeres la capacidad de la reflexión formando también con ello un prototipo discursivo–. Ya no se les juzga por ocupar los espacios anteriormente sólo asignados al hombre. No se les atribuye inferioridad intelectual, psicológica o moral porque tienen una educación elevada. Su posición económica generalmente es buena ya que es la que les ha permitido una educación e instrucción más allá de la básica, y que en determinado momento podría otorgarles una independencia económica. Este modelo se percibió generalmente, aunque no de manera exclusiva, en las mujeres solteras, viudas y divorciadas. Asimismo, que

el quinto prototipo femenino sustenta la igualdad –aun cuando no fue completa en la realidad–; refiere a las mujeres con una igualdad similar a la del hombre. Son las mujeres que viven del producto de su trabajo en los espacios públicos, y aunque no necesariamente son solteras, no dependen económicamente de los hombres. A pesar de que no realizan la funciones asignadas a las mujeres del tiempo, no se les juzga por su incumplimiento como esposas ni como madres; lejos de eso, son admiradas y alabadas por la labor que realizan como profesionales –por su vasta instrucción– generalmente dentro del campo del arte, que pudiera haberse sugerido sin utilidad primordial: las cantantes, las actrices o cantatrices y las poetisas o escritoras, máximos exponentes del prototipo discursivo.[54] Son mujeres sin misión doméstica, al igual que el hombre, aunque no sustenten una igualdad completa, como la cívica o jurídica. La diferencia entre estos dos prototipos es el uso que dan a su instrucción; unas por el lado de las ciencias y de utilidad y que implicaba prestigio social a pesar de su condición de mujeres solas; otras, por el lado de las artes, sin importar su honorabilidad como mujeres, al igual que el hombre. Dado el contexto, esto fue una innovación.

Conclusiones

La prensa literaria michoacana durante el porfiriato a través de sus discursos –tanto femeninos como masculinos–, dio cuenta de que la noción mujer estaba en transformación y contenida en cinco prototipos femeninos, los cuales al parecer no se encontraba en el inconsciente colectivo. Examinándolos a través de virtudes y valores (categoría de análisis), pudieron percibirse y rescatarse sus rasgos prototípicos, ya que hasta antes de esta investigación únicamente era contemplado un modelo que dividía a las mujeres en "buenas y malas", por lo que también asumo la inexistencia de un modelo monológico como pretendía la visión tradicional que contemplaba en la Naturaleza de las mujeres todas las virtu-

des, determinándoles una misión única, basada en la institución de la familia. Estos prototipos siguen un orden progresivo de emancipación que gradualmente van de la abnegación absoluta a la incipiente igualdad.

El primero, segundo y tercero construidos generalmente a través de la concepción de las virtudes de la prudencia, de la templanza y de la fortaleza como rasgos constitutivos de la naturaleza femenina y que fue traducida como inferioridad de las mujeres en distintas esferas y por lo tanto sujetas al dominio de los hombres y del orden hegemónico patriarcal vigente, no sólo por su fisiología sino por su función, espacios de realización, derechos y libertades, cuestionando sus capacidades y truncando sus derechos fundamentales basándose en la asimetría de género. El cuarto y quinto, construidos a través de la concepción de la virtud de la justicia y de valores como la libertad, producto de reflexiones tanto femeninas como masculinas.

Conforme las mujeres accedieron a la alfabetización y con ello a la cultura y a la reflexión se modificó el modelo ideal de mujer –determinado por el cumplimiento o transgresión de las virtudes capitales– por estar éste saturado de asignaciones y restricciones que eran imposibles de cumplir y que las mantenían bajo el dominio de los hombres, dando paso a otros modelos con menos asignaciones y restricciones propiciando un estatus de igualdad respecto al modelo masculino. Además de las virtudes contenidas en su centro, pude observar que los factores económicos y educativos tuvieron también mucho que ver en el camino del sometimiento a la igualdad: una buena posición económica e instrucción juntas parecieran contemplar también una virtud o en determinado momento figurar como sinónimos y monopolio de ciertas clases, lo que postula unos incipientes derechos diferentes a los de otras mujeres, ya que a causa de una buena economía e instrucción, las mujeres entre sí se muestran diferentes socialmente. También pude observar que algunos discursos en este sentido muestran esta desigualdad sin reflexión porque critican a las mujeres pobres y parecen no darse cuenta que es precisamente su pobreza la causa de su ignorancia y de su estatus social, que son otros de los factores que les confieren también su situación y condición diferente no sólo en cuanto a

los hombres sino también en cuanto a otras mujeres. Ha de observarse entonces que una educación más elevada debe considerarse como una virtud mayor, ya que muchas mujeres en el contexto porfiriano que por diversas causas perdieron su fortuna o sus medios proveedores –como es el caso de las viudas, las divorciadas y las huérfanas–, pudieron restablecer su estatus social porque no podían perder su educación, y ésta fue la que permitió a ciertos prototipos femeninos gozar de prestigio social por la clase de labores que pudo desempeñar, todas ellas de carácter intelectual, o si no completamente, sí ligadas con éste; situación diferente a la de las mujeres que pierden su fortuna o los medios de proveerse y no tienen educación, porque simplemente no les es posible gozar del mismo prestigio por tenerse que dedicar a labores, si no denigrantes, sí que carecían de reconocimiento, como eran las corporales y que no requerían de lo intelectual.

Es importante mencionar que los discursos de nuestro *corpus* sólo hablan de las mujeres indígenas en una ocasión, como participantes de rituales pagano/religiosos.

Así, ser mujeres durante el porfiriato no significó solamente inferioridad, opresión y discriminación por una naturaleza sexual diferente a la de los hombres. La educación elevada, generalmente de la mano de una posición económica también elevada fue lo que llevó a las mujeres a la cultura y con ello a la reflexión. La educación elevada propició que las mujeres no vieran en el matrimonio, en la maternidad y en el convento su ideal y su destino. Su reflexión las llevó a poder expresar –aunque por lo general no explícitamente– su inconformidad ante la misión/destino que la sociedad les tenía deparados.

A pesar de que observé en un inicio en los periódicos la negativa conservadora para el cultivo de las mujeres que les permitiría el conocimiento y reclamo de sus derechos por el inminente abandono de sus deberes domésticos, también pude constatar la posición liberal interesada en su educación y la difusión de sus derechos para su ejercicio, base fundamental para la igualdad, con lo que se puede dar cuenta de cómo una parte de la prensa literaria michoacana durante el porfiriato –que suponemos

comparte los campos del poder– aun cuando sólo propone identidades femeninas diferentes basadas en la libertad y en la justicia a las mujeres –mostrando su desacuerdo con la ideología eclesiástica, de Estado y de otros discursos de la prensa literaria–, tiene gran mérito porque difundió en este contexto opresivo ideas liberales y por lo tanto vanguardistas, lo que nos lleva a concluir que la difusión de nuevas ideas con respecto a lo femenino, sobre todo a través de los medios de comunicación, puede hacer que se realice una reflexión general si no se siguen apegando sus discursos a lo histórico y tradicional sin reflexionarlo; por lo que cabe preguntarnos sobre la interpretación histórica de estos discursos, que no tradujo ni consideró estas reflexiones, ya que no tuvieron el impacto contemplado porque en la actualidad aún no pueden desecharse las asimetrías de género, infiriéndose con ello que las ideas conservadoras, sumidas en la ignorancia, tienen más poder porque son las que han impedido que las masas se enteren de las novedades que llevan a la reflexión, precisamente porque algunos medios de comunicación –como encargados de la transmisión de ideas–, tal vez en alianza con la Iglesia y el Estado, siguen difundiendo lo que a su buen entender debe percibir el receptor para no generar críticas o cuestionamientos al orden por ellos establecido, que generalmente conviene a sus intereses personales, tanto económicos como políticos y sociales y tal vez históricos.

Consideramos entonces que la cantidad de los diferentes discursos son lo que determinan por qué unos y no otros son los que realmente contribuyen tanto a reforzar y mantener la identidad femenina contextual como a su modificación. Esto puede mostrarnos que la multimencionada sociedad hegemónica patriarcal heterogénea, aunque tiene detractores, individuos que no comparten sus conceptos, pueden seguirse relacionando e interactuando entre sí formando parte del grupo o comunidad sin mermar el poder de las Instituciones con las que no coinciden, por su mayor fuerza. Kleiber tal vez diría: no es tan elevada la frecuencia de uso o asignación entre los sujetos, por lo tanto no tiene garantía interindividual.[55] Debió haber sido menester que los discursos liberales difundidos en la prensa

literaria durante el porfiriato en Michoacán, respecto a las mujeres, fueran por todos conocidos para que se les hubieran otorgado los espacios y actividades negados tradicionalmente pero que es evidente que les correspondieron desde siempre y con ello cambie su papel actual haciéndoles justicia; en resumen, estos son los propuestos por los discursos:

a) Los hombres deben darse cuenta de los errores que cometen cuando sacrifican y culpan a las mujeres prejuiciosa e imparcialmente.
b) Los hombres deben darse cuenta de que no son ellos quienes deben imponer deberes a las mujeres, sino su propia conciencia.
c) Los hombres no deben ver en las mujeres sólo un cuerpo femenino sexuado y usable sino una potencialidad humana en su integridad y condición femenina.
d) La sociedad no debe ser cómplice de las malas acciones masculinas que inferiorizan a las mujeres; en su lugar, debe ser aliada de las acciones femeninas que intentan su respeto y dignidad.
e) Los gobiernos, los hombres y las sociedades no deben basarse en creencias obsoletas; por el contrario, deben darse cuenta de que la inteligencia humana es una sola, y como tal, capacitada para la educación, que una vez realizada, llevará al progreso humano; siguiendo el ejemplo de países progresistas, esto debe llevarse a la práctica.
f) Estas ideas deben difundirse ampliamente para que los gobiernos, los hombres y las sociedades estén enterados de que los derechos de las mujeres son iguales a los derechos de los hombres, para que sin trabas ellas puedan ejercerlos; debe tenerse conciencia de que es una realidad la emancipación femenina.

Nuestro país debe dejar los prejuicios que impiden que las mujeres ejerzan todos sus derechos, entre ellos, el de involucrarse en la política,[56] para que les sea permitido ejercerlos; además, debe verse a las mujeres ejerciendo cualquier profesión y ocupando los más elevados puestos como lo más natural, al igual que como con los hombres.

Sin embargo, los discursos que contemplaban un cambio en la función y condición de las mujeres eran congruentes con el contexto porfiriano, dada la necesidad de paz, orden y progreso que contemplaba la ideología liberal.

Por otra parte, considero que el crecimiento intelectual femenino, lejos de estorbar a la realización de objetivos generales, es el que hace que estos puedan lograrse. El conocimiento femenino es ahora una virtud que hay que procurar. No pueden ser tan solo la prudencia, la templanza y la fortaleza femeninas las que puedan cumplir las expectativas de las mujeres ni de la nación; la condición ideal de orden, paz y progreso en todos los tiempos sólo puede hacer mejores individuos si se incluyen valores legitimantes. La educación e instrucción da a las mujeres capacidades más allá de las domésticas, es el detonante que las lleva a la reflexión. Ya no importa sólo el orden y limpieza del hogar, existen conceptos como la tolerancia y la solidaridad que las mujeres pueden conocer y comprender, contrarios a la exclusión y la discriminación que en adelante podrán manejar para llegar a ser unas mejores mujeres para sí y para los otros como consecuencia. La instrucción permitirá a las mujeres salir de sus cuatro paredes y tener una visión universal, no sólo doméstica. La instrucción les permitirá ser analíticas y con ello moralmente virtuosas y creativas; les permitirá darse cuenta de que existen mundos diferentes a los que conocen, y a aceptar que pueden ser así sin que ellas tengan que doblegarse ante ellos. Virtudes como la justicia y valores como la libertad podrán regir su pensamiento para lograr la paz y el progreso tan anhelados. Su instrucción es la mayor virtud y valor para cambiar el orden establecido y modificar su situación y condición de opresión pues tendrán en su mano la razón del conocimiento.

A modo de reflexión final

La capacidad de reflexión de las mujeres es producto de una educación más elevada que les permite conocer otros mundos comparándolos con el suyo. La educación más elevada es producto de una economía elevada.

La economía más elevada permite a las mujeres no atenderse a sí mismas y a otros, delegando actividades, tiempo que ocupa para su cultivo y reflexión. En los hombres es diferente, si se dedican a estudiar lo hacen sin tener que atenderse a sí mismos ni a otros, quedándole este tiempo para su reflexión; si se dedican a trabajar lo hacen de igual manera. En pocas ocasiones se habla de padres solteros haciéndose cargo de sí mismos y de otros y proporcionando a la vez la proveeduría asignada por el contexto. Ésta la suplía con dinero o con ausencia. La ausencia generalmente no fue una opción para la sensibilidad femenina y como proveedora se enfrentaba a los obstáculos sociales del tiempo.

No más... Un alma, un cuerpo y un pensamiento sujetos sólo a ciertas virtudes conformando su identidad... Una misión asignada por los grupos en el poder... Una aceptación social dependiente del cumplimiento de su misión... Un valor basado en su funcionalidad... Un estatus de inferioridad y minoría de edad perpetua para el Estado y dependiente de los hombres... Una existencia distinta por ser diferente... Una experiencia diferente que sugiere inferioridad... Una inferioridad que exige sometimiento.

Sí, un alma, un cuerpo y un pensamiento sujetos a la reflexión conformando su identidad... Una misión asignada por su propia reflexión... Una aceptación social dependiente del cumplimiento de una misión que es agradable cumplir... Un valor basado en su humanidad... Un estatus de igualdad y competencia para el Estado sin dependencia... Una existencia similar por ser diferente... Una experiencia diferente que no sugiera inferioridad... Una exigencia de la inexistencia del sometimiento.

A pesar que revistas actuales tratan asuntos femeninos dentro de los ramos económicos nacionales, puede verse claramente que sigue existiendo una gran desigualdad en la ocupación de espacios de poder:

> *Lo que ellas hacen.* Las mujeres poderosas, las reinas de 17% del PIB de México, las ejecutivas que no se amilanaron ante la crisis (y salieron fortalecidas de ella) (...) Año con año, el Ranking de "Las 50 mujeres más poderosas de México" va creciendo en reconocimiento y en peso específico (*Expansión* I, 26 de abril-9 de mayo, 2010, México: 1).

83% restante no tiene comparación, sin embargo, parece que en la actualidad la reflexión no llega a tanto, ya que con estos discursos pretenden hacer creer a las mujeres que no hay tal desigualdad y por lo tanto sí grandes cambios, situación que no puede percibirse de esta manera, ya que las cifras hablan por sí mismas.

Por otra parte, este trabajo permitió el rescate tanto de autoras y narraciones desconocidas como de poesía de escritoras no contempladas en recopilaciones *ex profeso*, como las de Lilia del Carmen Granillo, quien a pesar de que reprocha el hecho de que "las escritoras del siglo XIX no aparecen en las historias de las literaturas mexicanas" (2) –dándose a la tarea de hacer una profunda recopilación[57] y presentarla como *Nueva Antología de poesía femenina mexicana del siglo XIX: Cien poetisas en la literatura nacional* como anexo de su tesis– en este repertorio no figuran la mayoría de los nombres de mujeres escritoras que a continuación se enlistan, producto de nuestra compilación. Sólo aparece el nombre de Esther Tapia de Castellanos (578) como mujer michoacana de letras, reconocida, así como Laura Méndez de Cuenca (575), Isabel Prieto (577), Rita Cetina Gutiérrez (574), Dolores Guerrero (575) y Dolores Correa Zapata (574). Asimismo, cabe aclarar que la colección de Granillo sólo contiene poesía. El aporte de esta investigación es que además de nuevas autoras también comprende narrativa, así como composiciones de las autoras reconocidas que no se incluyeron en su compendio por lo que se consideraron en este estudio sus producciones.

A continuación se enlistan todas las autoras que se expresaron en nuestra prensa literaria michoacana durante el porfiriato.[58] Con el afán de poner a disposición de estudiosos/as de otras disciplinas para futuras investigaciones[59] aparecen las autoras hasta antes de este estudio desconocidas, así como las producciones desconocidas de las autoras reconocidas. Cabe destacar que mi trabajo de tesis contiene imágenes digitalizadas de los textos y que quedan referidas en ésta y la siguiente tabla con un número de página en el corpus de la misma, indicado con C:

Núm.	Nombre	**Obra**
1	María de Jesús Lloreda Guerrero	"A la muerte de mi querido hijo adoptivo Luis G. Bernal" (*La Lira Michoacana*, 1896, pp. 632-633 C: 124). "A mi amiga Eulalia Carrillo", julio de 1862 (*La Lira Michoacana*, 1896, p. 633 C: 125).
2	Mariana Estrada	"En el fallecimiento del Sr. D. Luis Alfaro" (*La Lira Michoacana*, 1896, pp. 614-615 C: 107).
3	Esther Tapia de Castellanos	"La patria a mi hijo Luis" (*La Lira Michoacana*, 1896, pp. 640-641 C: 132-133). "Amor de madre, a mi querido amigo El Sr. D. Francisco Sosa" (*La Mujer Mexicana*, 1901, pp. 92-93 C: 97-98).
4	María Concepción Jáuregui Arango	"Al lago de Pátzcuaro" (*La Lira Michoacana*, 1896, p. 734 C: 222). "¡Ven! A la Señorita I R." (*La Lira Michoacana*, 1896, pp. 734-735 C: 222-223). "A Marina" (contestación), (*La Lira Michoacana*, 1896, p. 735 C: 223). "A M. al partir" (*La Lira Michoacana*, 1896, p. 735, C: 223).
5	Primitiva Quiroz de Echevarrieta (Palmira)	"Paz" (*El Bohemio*, 1898, T. I, Núm. 6, marzo 27, p. 41 C: 27).
6	D.R.V.	"Oda" (*La Lira Michoacana*, 1894, C: 108).
7	María Moreno	"El poeta inédito", para José Camacho, respetuosamente, sin fecha ni lugar de producción (*El Iris Michoacano*, 1910, T. I., p. 12 C: 171). "Lamentación", A María C. De Kattengell, tierna poetisa. Para *El Iris Michoacano*, noviembre 9 de 1909 (*El Iris Michoacano*, 1910, T. I., pp. 39-40 C: 200-201). "Dulce recuerdo", mayo 31 de 1910 (*El Iris Michoacano*, 1910, T. I., pp. 87 C: 251). "¡Sólo yo!", octubre 15 de 1901, Mascota (*La Nueva Era*, 1901, T. I., Núm. 4, pp. 58-59 C: 77-78).

Núm.	Nombre	Obra
8	María Cos de Kattengell	"Ofrenda a mis amados muertos" (*El Iris Michoacano*, 1910, p. 10 C: 169). "Misterios", a mi hermano Manuel García Rojas (*El Iris Michoacano*, 1910, p. 18 C: 178). "Así", a Manuel García Rojas, en una postal (*El Iris Michoacano*, 1910, p. 23 C: 183). "¡Sola!", de "Versos de Acibar" (*El Iris Michoacano*, 1910, pp. 30-31 C: 191-192). "¡Habla!" (*El Iris Michoacano*, 1910, p. 49 C: 210). "Mi inspiración" (*El Iris Michoacano*, 1910, p. 56 C: 217). "Cartas de Magdalena a su amiga Irene" (sólo la introducción) (*El Iris Michoacano*, 1910, pp. 36-37 C: 197-198). "La poesía", sin fecha (*La Nueva Era*, 1901, T. I., Núm. 2, Septiembre 15, pp. 27-29 C: 34-36). "¡Pobre Niña!", sin fecha (*La Nueva Era*, 1901, T. I., Núm. 3, Octubre 1º, pp. 39-40 C: 49-50). "Blancuras" (*La Nueva Era*, 1901, T. I., Núm. 4, octubre 15, pp. 51-52 C: 64-65). "Mi tierra de crisálidas" (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 20, julio 1º, p. 239 C: 134). "¡Pobrecitos!", Mapimí, Durango (*La Mujer Mexicana*, 1901, pp. 160-161 C: 148-149).
9	Ema Suárez G.	"La mendiga" (narrativa), Santiago de Chile, 1902 (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 11, febrero 15, pp. 124-126 C: 45-47).
10	Julia	"Dolores" (narrativa), Puebla, 1902 (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 14, abril 15, pp. 171-172 C: 83-84).
11	Celia	"Incertidumbre", sin fecha ni lugar de producción (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 18, junio 1º, p. 223 C: 116).
12	Albertina Gómez Gilz	"Del pasado", sin fecha ni lugar de producción (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 20, Julio 1º, p. 240 C: 134).
13	Isabel Prieto – Isabel Prieto de Landázuri (Zelima)	"A María Vigil" (*La Mujer Mexicana*, 1901, C: 122-123).
14	Dolores Guerrero	"Desaliento" (*La Mujer Mexicana*, 1901, C: 44).

Núm.	Nombre	**Obra**
15	Rita Cetina Gutiérrez (Cristabela)	"Romance" (*La Mujer Mexicana*, 1901, C: 51). Rita Cetina Gutiérrez
16	Dolores Correa Zapata	"La patria" (*La Mujer Mexicana*, 1901, C: 141).
17	Julia Ojeda	"A mi ropero" (*La Mujer Mexicana*, 1901, C: 107).
18	Elena B. de Estuly	"La mujer instruida" (narrativa) (*La Mujer Mexicana*, 1901, pp. 94-95 C: 99-100).
19	Gasparina M. de P.	"La casa" (*La Mujer Mexicana*, 1901, pp. 95-96 C: 100-101). "Meditación" (*El Prisma*, 1881, p. 3 C: 11).
20	Josefa Ponce de León	"Gemidos de mi alma a las señoritas" (*El Prisma*, 1881, 1ª Época, Núm. 4, agosto 21, p. 3 C: 11). "A mi amiga J.V.", Morelia, septiembre 30 de 1881 (*El Prisma*, 1881, 1ª Época, Núm. 8, octubre 16, p. 2 C: 323-24). "El 15 de septiembre" (*El Prisma*, 1881, 1ª Época, Núm. 6, septiembre 18, p. 4 C: 17). "A la niña María Ponce de León Cantares", sin fecha ni lugar de producción (*El Iris*, 1883, T. I., Núm. 10, septiembre 23, p. 3 C: 11). "En la muerte de Julia", Morelia, septiembre de 1883 (*El Iris*, 1883, T. I., Núm. 8, septiembre 9, p. 2 C: 6). "El desengaño, canción", sin fecha ni lugar de producción (*El Iris*, 1883, T. I., Núm. 8, septiembre 9, p. 2 C: 6).
21	María Enriqueta	"Fragmento" (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, p. 133 C: 64).
22	Herlinda Ugalde Servín	"Pensamientos", Querétaro, noviembre de 1899 (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, p. 183 C: 81).
23	Estela Alba – Estela	"Brindis a Lupe", Morelia, sin fecha de producción (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 231-232 C: 105-106). "Te quise hablar", sin fecha ni lugar de producción (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, p. 273 C: 126). "Beso de Luna", Encarnación de Díaz, septiembre de 1903 (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 326-328 C: 153-154).

Núm.	Nombre	Obra
24	Luisa Godoy – Luisa	"Recuerdos" (narrativa), Morelia, 1903 (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 241-246 C: 110-113). "Por qué se hizo beodo" (narrativa) agosto de 1903, Michoacana (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 349-358 C: 164-169). "Al R.P. Delegado Fr. Lorenzo B. Ruiz", sin fecha ni lugar de producción (*La Nueva Era*, 1902, T. I., Núm. 18, junio 1º, p. 215 C: 108). "Homenaje al Sr. Pbro. Aurelio Ayala", Guanajuato 4-15-02 (*La Nueva Era*, de 1902, T. I., Núm. 19, junio 15, pp. 232-233 C: 126-127).
25	Laura Méndez de Cuenca	"A Francia" (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 267-270 C: 122-125). "Siesta St. Luis Missouri", julio de 1901 (*La Nueva Era*, 1901, T. I., Núm. 3, octubre 1º, p. 35 C: 45).
26	Eva	"En el bosque, a mi predilecta amiga Felisa D.", sin fecha ni lugar de producción (*La Libertad* – Páginas Literarias, pp. 86-88 C: 41-42).
27	Juana Borrero	"Sol poniente" (*La Libertad* – Páginas Literarias, 1903, pp. 193-194 C: 187-188). "En el templo" (*La Mujer Mexicana*, 1901, p. 101 C: 106).
28	María (Seudónimo)	"Mis quejas", colaboración, sin fecha ni lugar de producción (*El Nigromante*, 1886, diciembre 5, Núm. 3, pp. 2-4, C: 11-12). "Soneto", noviembre 1 de 1886 (*El Nigromante*, 1887, Núm. 6, enero 16, p. 4 C: 22).
29	Blanca de los Ríos	"Madrigal", sin fecha ni lugar de producción (*El Nigromante*, p. 4, Núm. 7, febrero 6 de 1887, C: 26).
30	Melanea	"A la tarde", sin fecha ni lugar de producción (*El Nigromante*, 1887, Núm. 8, febrero 29, p. 4 C: 30).
31	La Baronesa de Wilson	"Ángela Peralta", (narrativa) sin fecha ni lugar de producción (*La Mujer Mexicana*, 1901, pp. 71-72 C: 72-73).
32	Gertrudis Tenorio Zavala	"Mañana", octubre 3 de 1872, sin lugar de producción (*La Mujer Mexicana*, 1901, p. 25 C: 25).

Notas

[1] Nuestro corpus está conformado por algunas de las publicaciones señaladas como existentes en *La Historia General de Michoacán Vol.* III *el siglo* XIX (María Teresa Cortés Zavala, 1989, "La vida social y cultural de Michoacán durante el siglo XIX": 362) y por otras que en esta obra no aparecen, siendo en total dieciocho colecciones, por lo que es de importancia el aporte de su rescate y la recopilación fotográfica realizada por Gabriela Sánchez Medina en el Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como material para su tesis doctoral que actualmente realiza, y que amablemente compartió conmigo.

[2] En esta investigación se nombra "porfiriato" al lapso de tiempo que comprende los años de 1876 a 1910, sin que tenga una relación exclusiva con el gobierno de Porfirio Díaz, sino como un periodo en el que la presencia de las mujeres en el ámbito de la cultura se ubica con mayor claridad, ya que es cuando las publicaciones periódicas empiezan a contener discursos femeninos.

[3] Los periódicos en general fueron los medios de comunicación por excelencia.

[4] Diferentes discursos que conviven en un mismo tiempo y espacio, principalmente los de ideas liberales y conservadoras.

[5] Considero que en el contexto porfiriano michoacano la imagen femenina estaba sustentada principalmente por tres concepciones: las precolombinas, basadas en el modelo familiar mexica: patriarcal, clasista, autoritario y patrilocal (María de Jesús Rodríguez, 2006 "Mujer y Familia en la sociedad mexica" en: Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, El Colegio de México, México: 28-32); las corrientes ilustradas, basadas en un modelo funcional: el hombre debe ser obedecido por la mujer: "ella debe aprender a padecer hasta la injusticia y aguantar sin quejarse" (Juan Jacobo Rousseau, 2004, *Emilio o de la Educación*, Porrúa, México: 376), además, producto del positivismo, se comparaban las "capacidades biológicas e intelectuales de las mujeres respecto a las de los hombres" (Carmen Edith Salinas García, 2005 *Las estudiantes en la Universidad Michoacana, 1917-1939*, UMSNH, Morelia: 30-31) concluyéndose la desigualdad femenina en casi todos los aspectos, y con ello la inferioridad, y principalmente, en la religión católica, basadas en la tradición bíblica judeocristiana en donde la contemplación de lo femenino, por un lado, era considerado inferior y por otro, figuras como María (madre abnegada, virtuosa y obediente) y Eva (predestinada divinamente al sometimiento masculino), articulaban un modelo acorde a cualquier estrato.

[6] "el sexo o diferencia biológica sería la estructura básica en la que cada sociedad a lo largo de distintos periodos históricos ha ido colgando distintas prendas, que son los mecanismos socialmente definidos de las características del género" (Linda

J. Nicholson, 1990, *Feminism/Posmodernism*, Ed. Linda J. Nicholson, London, New York: 30-31).

[7] Vistas como una "crítica cultural y toma de conciencia del carácter discursivo, es decir histórico-político de lo que llamamos realidad e intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad de un mundo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo" (Giulia Colaizzi, 1990, *Feminismo y Teoría del Discurso*, Cátedra, Madrid: 19-29).

[8] Marcela Lagunas Morales (2008): *La construcción del sujeto feminista en el contexto postcolonial* Webislam [Coordinadora de Género del PNUD –Programa de las Naciones Unidad para el Desarrollo– en Chiapas]. XHTML, CSS, RSS, 508, TABLELESS. WCAG-TAW) www.webislam.com/?idt=1143.

[9] Juana Ortega Raya (1999), *La aportación de Simone de Beauvoir a la discusión sobre el género* www.tesisenred.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0419106-112043//00.JOR_PREVIO.PDF.: 3).

[10] En virtud de que es "resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas" (Martha Lamas (2003), "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'Género'", en *El género – La Construcción cultural de la diferencia sexual*, UNAM, PUEG México: 12).

[11] Conforme a las ideas de Patricia Violi sobre la singularidad infinita (Mario Teodoro Ramírez, 2001, "El sujeto diverso. Feminismo, lenguaje y cultura", *en Filosofía, Cultura y Diferencia Sexual*, UMSNH/Plaza y Valdés, México: 135-137).

[12] Ejemplar idóneo comúnmente asociado por el hombre a una categoría (Georges Kleiber, 1995, *La semántica de los prototipos, categoría y sentido léxico* (tr. Antonio Rodríguez R.), Visor Libros: 45-47).

[13] Teun A.Van Dijk, 2003a, "La ideología como cognición social" en: *Ideología y Discurso*, Ariel, Barcelona: 23.

[14] Es una caracterización que incorpora aspectos *funcionales* como la interacción (oral y escrita) y la comunicación, dos modalidades o dimensiones en una sola noción general de discurso, que aunada a la utilización del lenguaje, conforma sus propiedades (Van Dijk, 2001, "El estudio del discurso" en *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, Barcelona: 24).

[15] Determinado a partir de las reflexiones de Austin y Searle, 1962, *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge.

[16] Indicando que el lenguaje, ya sea de manera manifiesta o sutil, adopta formas sexistas que pueden contribuir a la reproducción de sistemas de desigualdad de los géneros; de manera concreta "el papel desempeñado por el género en el discurso y la

comunicación" (2001, "El estudio del discurso" en *El discurso como estructura y proceso*, Gedisa, Barcelona: 46-47).

[17] Señalando que existen "mecanismos a través de los cuales el privilegio social se convierte en un cierto privilegio lingüístico, creando la apariencia de que el lenguaje mismo sostiene los intereses y refleja las concepciones de los privilegios (en virtud del sexo, la raza, la clase social) (...) lo que contribuye a subordinar a las mujeres (y a otros grupos dominados)" (1991 "Lenguaje y Género", en *Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge IV. El Lenguaje: Contexto socio-cultura*, comp. Frederick J. Newmeyer: 117).

[18] Afirmando que "el género se realiza en el discurso" (2000, "El género en el discurso" en: Teun Van Dijk, comp. *El discurso como interacción social*, Gedisa, Barcelona: 181-183).

[19] Si en la actualidad fuera constante nombrar niñas, ciudadanas, etc., al dirigirse a un grupo mixto, seguramente los hombres se sentirían invisibles y hoy estarían luchando por su visibilidad.

[20] A nivel nacional, en 1861 quedó oficialmente proscrita la enseñanza del Catecismo Religioso y se instauró la Asignatura de Moral en su lugar. En 1867 esta asignatura tomó el nombre de Urbanidad y fue eliminada del plan de estudios en 1879 y reincorporada en las Leyes de Instrucción de 1891 y 1901. En las Leyes de 1908 fue suprimida y no ha vuelto a formar parte de los planes de estudio hasta la fecha (José Antonio Razo Navarro, 1999, "De los catecismos teológicos a los catecismos políticos. Libros de texto de educación cívica y moral en México durante el periodo 1861-1910" en *Revista Interinstitucional Tiempo de Educar*, Año 1 Núm. 1 enero-junio. Universidad Autónoma del Estado de México/ Instituto Tecnológico de Toluca /Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México, México: 93-116).

[21] Discursos diferentes parecen coincidir en declarar la desigualdad femenina, marcando la inferioridad de las mujeres y por lo tanto sujetas al dominio de los hombres.

[22] Oresta López Pérez, 2008: "Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México" en: Revista *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad* Núm. 113 Vol. XXIX *Historia de la Cultura Escrita y del Género en México*, El Colegio de Michoacán, Zamora: 60).

[23] Quien se valió además de todo tipo de estrategias –mecanismos– para implementar en la conciencia colectiva contextual su particular concepción sobre la imposición del orden sobre los comportamientos femeninos así como la restricción de libertad a las mujeres.

[24] El autor lo indica cuando publica su propia biografía: "Desde 1856 publiqué un periódico de grandes dimensiones que fue designado como órgano oficial del gobierno que establecimos los nicolaitas para solemnizar el 16 de Septiembre" (*La Lira Michoacana* pp. 557-561).

[25] Adriana Pineda Soto señala: "Para desgracia de Mariano de Jesús Torres, en esta administración (en el año de 1896 durante la gubernatura de Mariano Jiménez, veintiún años después) su *Catecismo de Moral* dejó de ser el libro obligatorio para la instrucción primaria; el gobierno ya no les remitía a los preceptores dicho libro" (1999, *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, UMSNH/IIH, Morelia: 54), desconociendo si se dio la concesión a otro editor, o simplemente dejó de llevarse la materia como obligatoria.

[26] Juan de la Torre, 1892: *Compendio de Instrucción Cívica,* Librería Nacional y Extranjera, Eusebio Sánchez, San José el Real nS., México.

[27] Razo Navarro indica que en 1908 ya estaba impresa y circulando la 91ª. Edición de este *Compendio* como Libro de Texto (*op. cit.*: 9).

[28] También diseñado a base de preguntas y respuestas.

[29] Abiertamente ortodoxo e invisibilizador de la figura femenina.

[30] "El plan completo de estudios contemplaba cinco años; éste incluyó las materias de gramática castellana, aritmética, pedagogía y recitación en prosa y verso, geografía e historia patria, dibujo y pintura, música, costura, bordados, tejidos, flores y demás trabajos de mano, moral y urbanidad, economía doméstica, inglés y francés" (Salinas García, Carmen Edith, 2005, *Las estudiantes en la Universidad Michoacana, 1917-1939*, UMSNH, Morelia: 36-37).

[31] *Código Civil del Estado de Michoacán de Ocampo*, 1895, Imprenta del Gobierno en la Escuela Militar Porfirio Díaz, Morelia: 37.

[32] Díaz Patino, Gabriela, 2003 "El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán (1897-1913)" *Tzintzun*, Revista de Estudios Históricos, Núm. 38, Julio-Diciembre, UMSNH, Morelia.

[33] "En octubre de 1878 el periodista Alberto Santa Fe anunció que en varios pueblos michoacanos había grupos de campesinos poniéndose de acuerdo para sacudirse del dominio de los hacendados. Días más tarde, los periódicos de la Ciudad de México propagaron la noticia de la existencia de disturbios campesinos en Michoacán motivados por reclamo de tierras que les habían arrebatado los hacendados" (*op. cit.* Sánchez Díaz: 292).

[34] "La resistencia de muchas comunidades a la política oficial de reparto de sus tierras y a la entrega de sus recursos naturales a compañías extranjeras se mantuvo como una constante en un largo periodo (siendo) en la meseta tarasca y en la Tierra caliente la resistencia (...) más extensa y la actitud de los campesinos más combativa" (*Ibidem*: 296-297).

[35] Aun cuando la *Constitución Estatal Michoacana* de 1825 estableció por primera vez la educación mixta como una obligación de Estado contemplando entre sus proyectos la instrucción sobre el gobierno liberal como sistema de gobierno, la enseñanza volvió a quedar en manos de la Iglesia al declarase como oficial la religión católica, e

incluyéndose como materia en el programa educativo que implicaba el método lancasteriano. Es hasta 1858 cuando se promulgara una nueva Constitución estableciendo la tolerancia de cultos pretendiendo imprimir un carácter laico a la educación (María del Rosario Rodríguez Díaz, 1989a, "La educación y las instituciones de enseñanza" en *Historia General de Michoacán*, Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, Morelia: 309-317). Sin embargo al parecer esto no ocurrió en el contexto michoacano, ya que en 1896 todavía se impartía la religión católica como asignatura en las escuelas públicas.

[36] "La feminización del magisterio (…) es interpretada como una política de Estado (…) conveniente y funcional a los recursos del erario público (…) lo barato y eficaz que salía este mecanismo frente a la posibilidad de contratar profesores formados para llevarlos y retenerlos en las regiones rurales" (*op. cit.* Oresta López Pérez: 61).

[37] Ejemplar idóneo comúnmente asociado por el hombre a una categoría (*op. cit.* Kleiber: 45-47).

[38] André Comte-Sponville, 2005, *Pequeño tratado de las grandes virtudes*, trad. Berta Corral y Mercedes Corral, Paidos, Barcelona: 27-37.

[39] Por las dimensiones espaciales de este trabajo, se presentan sólo algunos discursos ejemplificando la interpretación de los prototipos inferidos.

[40] Georg Simmel, 1999, "La coquetería" en *Cultura femenina y otros ensayos*, Alba Ed. S.L. Barcelona: 117-118).

[41] La intervención masculina hacía valer a las mujeres –su valor propio no se reconocía cabalmente–, exhibiéndose como protagonista, minimizaba el mérito femenino creativo: "*Mariana Estrada* Poetisa Lírica Su Biografía (...) Desde el año de 1860, comenzó á cultivar las bellas letras, habiendo recibido lecciones de Arte Métrica que le dio el sabio Abogado Sr. D. José Gómez Hermosilla, y le puso en la mano los clásicos españoles para que con su lectura se formara un buen gusto literario (...) 'El Placer de las Musas.- La Lluvia de Lágrimas ó Perlas de Dolor', de cuyo volumen, que tuvo la amabilidad de proporcionarnos su hermano D. Enrique, copiamos la composición con que se van á deleitar nuestros lectores". Mariano de Jesús Torres (*La Lira Michoacana*, 1896, p. 613).

[42] La distribución de ocupaciones conforme al sexo señala como las realizadas en mayor porcentaje por las mujeres en 1910 en Michoacán dos: domésticas 325,604 que representan 64.76% e Improductivas 162,119 que representan 32.24% lo que hace un total de 97% de mujeres no dedicadas al trabajo o improductivas (*op. cit.* Salinas García: 30-32).

[43] Las mayúsculas no son del autor.

[44] La labor femenina contemplaba desde la molienda de café, chocolate, maíz, etc., sin contar en la época con las tecnologías adecuadas que en determinado momento

pudieron haber aminorado el esfuerzo físico; la elaboración de pan y tortillas, imprescindibles en la alimentación diaria. La preparación de los alimentos que consistía no sólo en cocinarlos ya que si se trataba de un pieza chica –en el caso de carne–, había que atraparla, matarla, destazarla y limpiarla para que pudiera servir de alimento. En caso de piezas grandes o mariscos, dada la inexistencia de medios de conservación, había que prepararlas para que pudieran conservarse y ser tiempo después consumidas. Las mujeres en el cumplimiento de su misión, nada podían desperdiciar: "*Conservación de algunas sustancias alimenticias* (...) es el adobo, para usarla: se cuecen o asan las carnes y se frota después con (...) y se les coloca en seguida en ollas bañándolas bien con vinagre; se tapa perfectamente la boca de la olla y se coloca en un sitio fresco (...) para el pescado (...) para la leche (...) para los huevos (...)" Sin autor/a (*La Mujer Mexicana*, 1901, p. 119).

[45] También es el caso de la gran cantidad de frutas que por lo general existían en las huertas familiares, y que tenían que recibir un proceso para su preservación. Además existían plantas que servían tanto para condimentar, ornamentar o servir de medicamentos, que eran cultivadas en macetas que requerían cuidados. De igual manera, por lo general las viviendas tenían un corral en donde se realizaba la crianza de diversos tipos de animales que las mujeres debían encargarse de limpiar y mantener. *El petróleo como insecticida* por medio de fricciones de petróleo a los animales domésticos se les libra instantáneamente (...) pero acto continuo de la fricción se les debe lavar y jabonar (...) también las cucarachas (...) se vierte esta mezcla bajo los hornillos o fogones y en los agujeros y hendiduras pero hay que repetir esta operación varias veces. Sin autor/a (*La Mujer Mexicana*, 1901, p. 118).

[46] Existían remedios contra la pulmonía, contra las pulgas y chinches "se espolvorean los trajes, ropa de las camas, alfombras, cortinas, etc." para desaparecer las pecas y poner la piel tersa y suave, etc. (*La Mujer Mexicana*, p. 111).

[47] Una madre, solidarizándose con su hija, la felicita por haber renunciado a la misión doméstica –sugiero que por experiencia propia consideraba su vida "tétrica y sombría"–: "*A mi hija Paz en su recepción de hija de María Inmaculada*. Para que logres venturosa calma/En esta vida tétrica y sombría,/ ¡Lleva la cinta azul, hija del alma/ Y el corazón ofrécelo a María! M.G.R." (*El Iris Michoacano*, 1910).

[48] El siguiente discurso muestra la iniciativa masculina por integrar el pensamiento femenino a esferas públicas. El hermano de la autora y el editor: "*La Mujer Mejicana.* Mi hermano me dijo al llegar el periódico cuyo nombre encabeza este párrafo á la mesa de Redacción: tú responde a esta cariñosa invitación de emitir tu juicio sobre el particular Pero ¿qué digo yo? soy tan pequeña para juzgar, solamente diré que me place que ese periódico sea dedicado a la mujer, y que es un bello pensamiento el de formar una galería de mexicanas célebres y que mucho le enaltece la idea de dar

á conocer a nuestras heroínas. Trabajad mucho por la mujer que así trabajáis por la mitad de la humanidad. Y vosotras hijas de Michoacán, que vivís entre las palmeras y las cirandas, llenad ese periódico con vuestros pensamientos que yo desde el límite de nuestro país os aliento; desde aquí donde casi se pierde nuestro traje para confundirse con el de la americana, pero no nuestro color. Sentada á la orilla del Bravo y á la luz de la luna, mi pobre pensamiento vuela hacia vosotras para alentaros, no valgo, ni nada soy, solamente una compatriota vuestra. Aurelia Agüero" (*La Mujer Mexicana*, 1901).

[49] Discursos como los de Mariano de Jesús Torres empiezan a notarse diferentes. En primer lugar, no son los mismos que plasma en *La Aurora Literaria* de 1875 que los de *La Mujer Mexicana* de 1901, ya que inserta biografías de mujeres nombrándolas "Mexicanas Célebres", como: Xóchitl –sabia que tomó las riendas del gobierno–, Malintzen –instruida, intérprete y consejera–, Josefa Ortiz de Domínguez, Mariana Lazarín, y otras más, por ser heroínas ilustradas, Elodia Romo, brillante profesora y reformadora de la instrucción en Michoacán, Virginia Fábregas y Ángela Peralta por ser actrices, etc. Estas mujeres, en su mayoría, tuvieron una educación más allá de la básica y al parecer ninguna de ellas se dedicó a las labores domésticas, ya que la actividad por la que destacaron no la realizaron dentro del sitio ideal para la mujer que era el hogar; no se está difundiendo la imagen de mujeres sometidas al modelo ideal, por lo que se infiere que hay cambios en su misión, ésta parecía haber cambiado con el beneplácito de los hombres y de la sociedad; puede apreciarse el despliegue del pensamiento hacia la justicia en torno a las mujeres.

[50] Cuando se encuentra biografiando a Sor María Encarnación de Cárdenas, monja yucateca y mujer notable.

[51] Así lo indica Carner cuando habla de la conciencia masculina del papel de la mujer (Carner, Francoise 2006, "Estereotipos Femeninos en el Siglo XIX" en: *Presencia y Transparencia: la mujer en la historia de México*, El Colegio de México: 106).

[52] Al parecer es a lo que años más tarde se refiere Simone de Beauvoir cuando se rebela ante lo mismo señalando que "naturaleza no es destino".

[53] Al parecer la alegría femenina disminuía conforme se ganaban años y las mujeres se acercaban a la posibilidad del matrimonio y la maternidad o el claustro: "*Pensamientos.* Ayer cuando muy niña me dormía Y mis ojos tranquilos se cerraban (...): ¡Era feliz! Hoy que mi vida dulce se desliza con mil ensueños de ilusión dorada Halla mi planta por doquier que pisa Una senda de flores tapizada ¡Aun soy feliz! Mañana, oh Dios que la ilusión no exista Y ya no tenga encantos el camino Cuando huyan para siempre de mi vista Las venturas que apenas adivino ¿Seré feliz?" (Herlinda Ugalde y Servin, *La Libertad*, 1903).

[54] Ejercicio de la escritura, difusión de su pensamiento y reflexión a través de la prensa literaria.

[55] Kleiber sugiere que se adjudica el estatuto de prototipo sobre la base de una elevada frecuencia de uso o asignación entre los sujetos como garantía interindividual, desplazando con ello la forma analítica clásica de categoría/categorización al ámbito social, en donde interviene el *common ground* o fundamento común, que es un enorme cuerpo de conocimiento que nunca se cuestiona y que aceptan todos los miembros potencialmente competentes de una cultura en determinado tiempo y espacio; creencias implícitas que se presuponen en la interacción y el discurso diarios presentando a la ideología como base de la memoria social compartida por los grupos.

[56] "En México, la participación política de las mujeres no alcanza ni siquiera los niveles mínimos, pues los estatutos de los partidos políticos están plagados de obstáculos que excluyen a las mujeres para incursionar en cargos públicos, que se agrava con las actitudes machistas que existen en los distintos sectores (...) Michoacán es uno de los 10 estados donde se trabajará durante cinco meses (...) este año electoral daremos a las mujeres herramientas para que busquen cargos públicos" Emilienne De León, (2011): "Política, 'sólo para ellos'" en *La Voz de Michoacán*, Viernes 1 de abril, Morelia.

[57] "Un recorrido por bibliotecas, hemerotecas y librerías de lo viejo, además de la revisión de periódicos y revistas literarias, me llevó a recuperar un centenar de poetisas (...)" (18).

[58] Cuando se presentó el proyecto de investigación, se tenía la seguridad de que la escritura de la mujeres michoacanas en la prensa literaria durante el porfiriato estaba conformada tanto de teatro como de poesía, ya que personalmente no había realizado la revisión; sin embargo, después de haberlo hecho, pude observar que había narrativa y poesía, sin poderse asegurar en algunos casos que se trataba de producciones de mujeres michoacanas, ya que de inicio, por ejemplo, en los primeros números de *La Lira Michoacana*, no aparecían los nombres de los autores. Es a partir de la solicitud que hace un lector que el redactor aclara que en adelante las creaciones publicadas especificarán el autor. Asimismo, en algunas publicaciones aparece el nombre de la escritora, pero en publicaciones posteriores se indica a la autora como originaria de otro lugar.

[59] Es importante mencionar que en nuestras transcripciones, la escritura y ortografía original fue respetada en todo el trabajo. Para facilitar la comprensión del lector se incluyó por separado un apartado de "Notas de Transcripción" por haberse considerado indispensable dar a conocer la forma en que se plasmaron los materiales citados, debido a la distancia temporal de las publicaciones literarias michoacanas durante el porfiriato.

Bibliografía

Austin, John (1962), *How to do things with words*, Cambridge: Harvard University Press.

Carner, Francoise (2006), "Estereotipos Femeninos en el Siglo xix" en *Presencia y Transparencia: la mujer en la historia de México*, México d.f: El Colegio de México.

Colaizzi, Giulia (1990), *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid: Cátedra.

Comte-Sponville, André (2005), *Pequeño tratado de las grandes virtudes* (Trad. Berta Corral y Mercedes Corral), Barcelona: Paidós.

Cortés Zavala, María Teresa (1989), "La vida social y cultural de Michoacán durante el siglo xix" en *Historia General de Michoacán Vol. III El siglo xix*, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.

De la Torre, Juan (1897), *Compendio de instrucción cívica para uso de las escuelas primarias elementales y superiores de la República mexicana*, México d.f.: Librería Nacional y Extranjera.

Díaz Patiño, Gabriela (2003), "El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán (1897-1913)" en *Tzintzun* (Revista de estudios históricos) Núm. 38 Julio-Diciembre, Morelia: umsnh.

Granillo Vázquez, Lilia del Carmen (2000), *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo xix* (Tesis de doctorado), México d.f: unam/División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras.

Kleiber, Georges (1995), *La semántica de los prototipos, categoría y sentido léxico* (Trad. Antonio Rodríguez R.), Madrid: Visor Libros.

Lagunas Morales, Marcela (2008), "La construcción del sujeto feminista en la propuesta de Chandra Mohanty: Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial", Versión en línea: http.//es.scribd.com/doc/2332432/construccion-del-sujeto-feminista-en-el-contexto-postcolonial.

Lamas, Martha (2003), "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género" en *El género – La construcción cultural de la diferencia sexual*, México d.f: unam/pueg.

López Pérez, Oresta (2008), "Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo xix en México" en revista *Relaciones* (Estudios de Historia y Sociedad), Núm. 113, Vol. xxix.

McConnell-Ginet, Sally (1991), "Lenguaje y Género" en Newmeyer, Frederick J. (Comp.) *Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge iv. El Lenguaje: contexto socio-cultural*, Madrid: Visor.

Nicholson, Linda J. (1990), *Feminism/Posmodernism (Thinking Gender)*, Londres: Routledge.

Ortega Raya, Joana (1999), *La aportación de Simone de Beauvoir a la discusión sobre el género*, Barcelona: Ateneo Teológico/Lupa Protestante.

Pineda Soto, Adriana (1999), *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, Morelia: umsnh/iih.

Ramírez, Mario T. (2001), "El sujeto diverso. Feminismo, lenguaje y cultura", en R. Gómez, *Filosofía, Cultura y Diferencia Sexual*, Morelia: umsnh/Plaza y Valdés.

Razo Navarro, José Antonio (1999), "De los catecismos teológicos a los catecismos políticos. Libros de texto de educación cívica y moral en México durante el período 1861-1910" en *Revista Interinstitucional Tiempo de Educar*, Año 1, Núm. 1, enero-junio.

Rodríguez Díaz, María del Rosario (1989), "La educación y las instituciones de enseñanza" en *Historia General de Michoacán*, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.

Rodríguez, María de Jesús (2006), "Mujer y Familia en la sociedad mexica" en C. Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México d.f.: Colegio de México.

Rousseau, J. J. (2004), *Emilio o de la Educación*, Porrúa, México.

Salinas García, Carmen E. (2005), *Las estudiantes en la Universidad Michoacana, 1917-1939*, Morelia: umsnh.

Sánchez Díaz, G. (1989), "Los cambios demográficos y las luchas sociales" en *Historia General de Michoacán*, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.

Simmel, Georg (1999), "La coquetería" en *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba.

Van Dijk, Teun A. (2001), "El estudio del discurso" en *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona: Gedisa.

___________ (2003), "La ideología como cognición social" en *Ideología y Discurso*, Barcelona: Ariel.

West, Candace (2000), "El género en el discurso" en Teun A. Van Dijk (comp.), *El discurso como interacción social*, Barcelona: Gedisa.

Hemerografía

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
Aurora Literaria, La,1875	Mariano de Jesús Torres: *Buen traductor,* Anécdota, C: 45. *Catecismo de Moral*, p. 180 C: 191. *Diagnóstico infalible Para quitar el mal humor á las mugeres, y hacer que se pongan alegres y contentas*, p. 24 C: 29. *El Corpus, Artículo de Costumbres*, p. 147 C: 158. *El cuarto enemigo del alma*, p. 76 C: 86. *El lunes, Artículo de Costumbres*, C: 145. *El Paseo de las Lechugas, Artículo de Costumbres*, p. 82 C: 93. *El trabajo de la muger*, pp. 61/62 C: 69/114. *Introducción*, pp. 5/10. *La educación en la muge*r, p. 112 C: 125. *La madre*, p. 36 C: 44. *La mañana de San Juan*, Artículo de Costumbres, p. 82 C: 93. *La virtud*, C: 26. *Los toritos de petate*, Artículo de Costumbres, pp. 68/70 C: 75/78. *¿No te da risa?*, pp. 193/194 C: 204/205. *Observaciones astronómicas acerca del planeta matrimonio*, p. 24 C: 29. *Pensamientos*, p. 163 C: 174. *Por algo lo dijo, Anécdota*, p. 18 C: 22. *Sabia historia, Anécdota*, C: 177. *Un paseo a Santa María*, Artículo de Costumbres, pp. 25/31 C: 30/39. *Vaya una respuesta*, Anécdota, C: 171.
Bohemio, El, 1898	*Amor Materno*, José Ortiz Vidales, C: 28. *Mater*, Luis Murguía Guillén, C: 31. *Paz*, Primitiva Q. de E., C: 27. *¿Por que crei?*, Y.G. Torres Guzmán, C: 35.

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
Bohemio, El (Puruándiro) 1902	*¡Madre!*, Heliotropos, p. 2 C: 55. *Manuel Acuña (Histórico)*, Juan de Dios Peza, C: 51.
Fénix, El, 1885	*Cuaderno*, La Redacción, p. 3 C: 11. *El Tzáucxóchitl*, La Redacción, p. 4 C: 20. *La mujer*, René, pp. 1/2 C: 13/14. *Un Excomulgado*, La Redacción, p. 3 C: 19. *Varias noticias*, La Redacción, p. 4 C: 28.
Gallito, El (Zamora) 1900	*Condolencias*, La Redacción, C: 92. *JOMUCO*, Nota Propagandística, p. S/N C: 72. *Muchachas que disgustan*, Sin autor/a, p. 2 C: 92.
Iris, El, 1883	*A última hora*, La Redacción, p. 3 C: 7. *Gacetilla*, La Redacción, p. 3 C: 3. *El desengaño*, CANCIÓN, Josefa Ponce de León, pp. 2/3 C: 6/7. *Plumadas*, L.G.H. Luis G. Herrera, Luis González Herrera, p. 1 C: 5.
Iris Michoacano, El, 1910	*A mi hija Paz en su recepción de Hija de María Inmaculada*, M.G.R., p. 75 C: 236. *Cartas de Magdalena a su amiga Irene* (Introducción), María Cos de Kattengell, C: 197/198. *Dulce Recuerdo*, María Moreno (A la estimable Señorita Paz García Rojas), p. 87 C: 251. *El poeta*, María Moreno, p. 12 C: 171. *¡Habla...!*, María Coss de Kattengell, p. 49 C: 210. *Lamentación*, María Moreno, C: 200/201. Mi inspiración, María Coss de Kattengell, p. 56 C: 217. *Misterios*, María Coss de Kattengell, p. 18 C: 178. *Ofrenda a mis amados*, María Coss de Kattengell, p. 10 C: 169. *Prospecto*, Manuel García Rojas, C: 6. *¡Sola...!*, María Cos de Kattengell, pp.30/31 C: 190/19.

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
Libertad, La, – Páginas literarias, 1903	*A mi madre*, Julián de Casal, C: 130. *A mi reina*, Francisco Izábal Iriarte, C: 25. *Amor loco*, José Antonio Rivera, C: 22. *Blanco y Negro*, Rafael M. Alfaro, C: 86. *Brindis (A Lupe)*, Estela, C: 105/106. *Cuando muera*, Carlos Ezeta, C: 94. *Delirios de mi musa*, José Sobreyra Ortiz, C: 91 *El primer susto*, N. Bolet Peraza, pp. 129/132 C: 62/64. *¡Es imposible!,* Gregorio Ponce de León, C: 16. *Eterna Adoración,* Everardo Zepeda, C: 70. *"Flor Azul",* Mauro Enríquez Paul, C: 61. *Hiere*, Gregorio Ponce de León, C: 80. *Invocación*, Sin autor/a, C: 99. *La ofrenda*, Jesús Urueta, C: 26. *¡Mignon...!*, Jesús Romero Flores, C: 79. *Nacimiento de Venus*, E. Romero, C: 22. *¡Patria escucha!*, Gregorio Ponce de León, C: 140. *Pensamientos*, Herlinda Ugalde y Servin, p. 183 C: 81. *Por qué se hizo beodo*, Luisa Godoy, pp. 349/358 C: 164/169 *Recuerdos*, Luisa Godoy, pp. 241/246 C: 110/113. *Rimas*, Guillermo Eduardo Symonds, C: 84. *Stella*, Leopoldo Diaz, C: 82. *¡Unámonos!*, Fidel Silva, C: 73.
Lira Michoacana, La, 1894	*Curiosa colección de recetas*, Mariano de Jesús Torres, p. 24 C: 32. *El Interés Social*, Mariano de Jesús Torres, p. 30 C: 39. *La Bordadora*, Mariano de Jesús Torres, p. 222 C: 240. *La Costurera*, Mariano de Jesús Torres, p. 220 C: 237, p. 222 C: 240. *La oficiala de Modista*, Mariano de Jesús Torres, p. 222 C: 240. *Las Michoacanas pintadas por un Michoacano*, Mariano de Jesús Torres, pp. 227/228 C: 237/241. *Letrilla*, Isidro Garbia de Carrasquedo, p. 200 C: 216. *Letrilla*, Sin autor/a, p. 114 C: 135. *Prospecto*, Mariano de Jesús Torres, S/N.

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
Lira Michoacana, La,1895	*A la Señorita Clotilde Izurrieta El dia de su examen final de profesora de instruccion*, Mariano de Jesús Torres, p. 378 C: 115. *A mi Patria*, Juan N. Navarro, C: 48. *El Pecado del Primer Hombre*, Sin autor/a, pp. 299/300 C: 50/ 51. *Esther Tapia de Castellanos*, Mariano de Jesús Torres, p. 637 C: 129. *Su Pureza*, Mariano de Jesús Torres, p. 666 C: 158.
Lira Michoacana, La, 1896	*A la inspirada poetisa michoacana Señorita Primitiva Quiroz (Palmira)*, Manuel García Rojas, p. 712 C: 204. *A la muerte de mi querido hijo adoptivo Luis G. Bernal*, María de Jesús Lloreda, C: 121/122. *A las estimables damas que redactan "El periódico de las señoras"*, Sin autor/a, p. 493 C: 247. *Castillos en el aire*, Mariano de Jesús Torres, p. 592 C: 82. *Expresion de una mujer honesta y sensible*, Anónima, pp. 613/613 C: 105/106. *Jesús Lloreda (María de Jesús Lloreda) Su biografía*, Mariano de Jesús Torres, pp. 629/633 C: 121/125. *La muerte en el beso de los animales*, Sin autor/a, p. 35 C: 35. *La Patria*, Esther Tapia de Castellanos, pp. 640/641 C: 132/133. *La sombra de mi madre*, Manuel G. Aragón, p. 514 C: 14. *Mariana Estrada*, Mariano de Jesús, pp. 613/614 C: 105/106. *Oda*, D.R.V., p. 616 C: 108. *Píldoras Catárticas*, Nota propagandística, p. 652 C: 144. *Preparación de Wampole*, Nota propagandística, p. 676 C: 168. *Zarzaparrilla del Dr. Ayer*, Nota propagandística, p. 596 C: 8.

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
Mujer Mexicana, La, 1901	*A la inteligente y laboriosa profesora Sra. Elodia Romo v. de Adalid*, Mariano de Jesús Torres, C: 7. *A la simpática y distinguida actriz Sra. Virginia Fábregas*, Mariano de Jesús Torres, p. 68 C: 69. *Al ruiseñor mexicano*, La Baronesa de Wilson, pp. 71/72 C: 72/73. *A mi hijo Gabino Ortiz*, Esther Tapia de Castellanos, C: 115. *A mi ropero*, Julia Ojeda, C: 107/108. *A mi ropero*, Nota final Mariano de Jesús Torres, C: 107/108. *Ana María Gallaga*, Su biografía Mariano de Jesús Torres, p. 26. *Ana María González de la Cortina*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 105. *Ana María Huarte de Iturbide*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 73. *Angela Peralta*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 71. *Conservación de algunas sustancias alimenticias*, Mariano de Jesús Torres, p. 119 C: 127. *Dama exicana* (sic) *celebrada en Madrid*, Sin autor/a p. 85 C: 90. *Desaliento*, María Dolores Guerrero, pp. 43/44 C: 44/45. *Diálogo entre niña*s, Anécdota, Sin autor/a, p. 61 C: 102. *Dos celos*, Benito Steller, p. 66 C: 67. *Dolores Guerrero*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 97. *Elodia Romo*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 158. *El petróleo como insecticida*, Sin autor/a, p. 118 C: 125. *El ruiseñor mexicano*, Manuel Acuña, p. 72 C: 73. *Esther Tapia de Castellanos*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 89. *Gertrudis Bocanegra*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 63. *Josefa Ortiz de Domínguez*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 39. *La Aguja*, Sin autor/a, p. 74 C: 75. *La Casa*, Gasparina M. de P., p. 95 C: 100. *La Casa*, Sin autor/a, p. 107 C: 114. *La madre*, Sin autor/a, C: 115. *La máquina de coser*, Luis Tablada, pp. 108/109 C: 115/116. *La mision de la Muger*, Mariano de Jesús Torres, pp. 35/36 C: 36/37. *La misión de la señorita en el hogar*, Sin autor/a, p. 73 C: 74.

Nombre	Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus
	La Mujer, H.S.M., pp. 161/163 C: 149/151. *La Mujer*, Sin autor/a, C: 134. *La Mujer en la América del Norte*, "El Internacional", C: 75. *La Mujer Instruida*, Elena B. de Estuly, C: 99/100. *La Mujer Mejicana*, Aurelia Agüero, C: 21. *La muerte en el beso de los animales*, Sin autor/a, p. 35 C: 35. *Leona Vicario*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 47. *Los derechos de la mujer*, Julián I. Qgol, p. 15 C: 15. *Los triunfos de la mujer*, Sin autor/a, p. 125 C: 133. *Malintzen*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 13. *Mañana*, Gertrudis Tenorio Zavala, p. 25 C: 25. *Mariana Lazarín*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 53. *Matilde Montoya*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 122. *Micaela Hernández*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 113. *¡Pobrecitos...!*, María Coss de Kattengell, p. 160 C: 148. *Pudenciana Bocanegra*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 130 C: 138. *Sor Juana Inés de la Cruz*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 31. *Sor María Encarnación de Cárdenas*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 81. *Virginia Fábregas*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 67. *Xochitl*, Su biografía, Mariano de Jesús Torres, p. 5.
Nigromante, El, 1886	*La Academia de Niñas del Estado*, Camilo, pp. 2/3 C: 6/7. *La instrucción de la mujer*, J. (Autor), pp. 1/2 C: 19/20. *Mis quejas,* María (Seudónimo), pp. 2/4 C: 11/12. *Oda*, Carlos López, C: 20. *Ofrecimiento*, La Redacción, C: 8. *Sueltos Mis quejas*, La Redacción, C: 12.
Nueva Era, La, 1902	*Del Pasado*, Albertina Gómez Gilz, p. 240 C: 134. *Dolores*, Julia, pp. 171/172 C: 83/83. *La Mendiga*, Ema Suárez, pp. 124/126 C: 45/47.
Odeón Michoacano, El, 1900	*La risa del dolor,* Sin autor/a, pp. 118/119 C: 119/120.

Nombre	**Discurso – Autor/a – Página del Periódico/Corpus**
Policromía, 1909	*Salón Morelos*, Nota propagandística, p. 6 C: 22.
Primaveral, 1902	*Beneficio de la Sta. Flor Arroyo La Bohemia de Puccini*, La Redacción, C: 9. *Circo*, La Redacción, C: 11. *Clarinada*, Benjamín Arredondo, C: 7. *La Instrucción Militar en las Escuelas*, La Redacción, C: 10.
Prisma, El, 1881	*A mi amiga J.V.*, Josefa Ponce de León, p. 2 C: 11. *El Patriotismo*, Sin autor/a, C: 13. *Gemidos de mi alma*, Josefa Ponce de León, p. 3 C: 11. *Meditación*, Gasparina, p. 3 C: 11.
Voz del pueblo, La, 1903	*Teatro*, Cedeón, pp. 1/2 C: 2/3.

4. Algunos aportes de los Estudios Críticos del Discurso para el análisis de los argumentos que justifican la "guerra contra el narcotráfico" en México

Erika Pérez Domínguez

Introducción

El discurso entendido como una práctica social es el objeto de análisis de los Estudios Críticos del Discurso (ECD), cuyo principal teórico es Teun A. Van Dijk. Para este autor, el discurso es un fenómeno práctico, social y cultural, de ahí que su análisis debe considerar los contextos sociales y culturales en los que se desarrolla. En este trabajo retomo algunos de sus planteamientos a fin de sugerir una posible vía de análisis para un caso concreto: los discursos políticos emitidos por Felipe Calderón (FCH) en el contexto de la llamada "guerra contra el narcotráfico" en México de 2006 a 2012.

A través de lo que Van Dijk llama implicaciones políticas, es posible analizar discursos en los que nociones como poder, dominación, historia e ideología resultan fundamentales. Los Estudios Críticos del Discurso asumen una postura política clara cuyo objetivo es develar, desmitificar y cuestionar las formas de dominación que operan a través del discurso.

En un primer momento del trabajo hago un breve recorrido por el surgimiento de los ECD y su coincidencia con los análisis construccionistas, para después exponer ejemplos de las implicaciones políticas en fragmentos de discursos emitidos por FCH.

Surgimiento del análisis crítico del discurso

Una de las vías de comprensión del lenguaje es el estudio del discurso. A partir de los años 60 éste se volvió un campo de interés importante, entenderlo como práctica social y situarlo como la unidad de análisis amplió los horizontes de investigación y las disciplinas involucradas en ella. De acuerdo con Van Dijk, pueden identificarse tres tipos de estudios del discurso: *1)* aquellos centrados en el discurso "mismo", es decir, en las estructuras del texto y la conversación; *2)* los que estudian el discurso y la comunicación como cognición; y *3)* los que se centran en la estructura social y la cultura. Así, discurso, cognición y sociedad constituyen el terreno de análisis multidisciplinario del discurso (Van Dijk, 2008: 52). En este contexto surge el análisis crítico del discurso (ACD) como un enfoque interdisciplinario que analiza de manera crítica las formas en que el lenguaje es utilizado por quienes tienen el poder; tiene como objetivo "analizar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan a través del lenguaje" (Wodak, 2003: 19).

El análisis crítico del discurso encuentra su origen en la lingüística crítica (LC) de los años 1970. En respuesta a los estudios más descriptivos y formales de la investigación sociolingüística de la época, la LC reconocía la relación estrecha entre lenguaje y poder, y consideraba indispensable el análisis del contexto social de su empleo. Esta perspectiva de análisis fue nutriéndose con los aportes provenientes de otras disciplinas como la psicología cognitiva y social, la sociología, las teorías de la comunicación, la antropología, etc. Ruth Wodak (2003) ubica el surgimiento formal del análisis crítico del discurso a principios de los años 1990, luego de una re-

unión de varios estudiosos del lenguaje en Ámsterdam; en ella expusieron las semejanzas y diferencias teóricas y metodológicas de los estudios de análisis del discurso. Los puntos de coincidencia entre estos enfoques son los que le dan unidad a la perspectiva interdisciplinaria del ACD.

Para el ACD el discurso es un objeto históricamente producido e interpretado, está atravesado por relaciones de poder que son legitimadas por las ideologías de los grupos dominantes; estos son tres de los conceptos centrales del ACD: poder, historia e ideología. Los estudios desde este enfoque están especialmente interesados en los discursos de los grupos dominantes y la forma en la que usan el lenguaje para crear y reproducir las desigualdades sociales. Pero también estudian las formas de resistencia discursiva de los grupos en desventaja. En el discurso se pueden encontrar relaciones de poder y dominación, pero también de resistencia.

Siguiendo a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, para los estudiosos del ACD es indispensable asumir una postura crítica en sus investigaciones, producir ilustración y emancipación, desmitificar los discursos develando las ideologías que subyacen a ellos: "Los estudiosos críticos explicitan su posición social y política: toman partido y participan activamente a fin de poner de manifiesto, desmitificar o cuestionar la dominación con sus análisis del discurso" (Van Dijk, 2008: 49).

Poder, dominación e ideología

Van Dijk define el poder en términos de control de unos grupos o personas sobre otros. Puede ser coercitivo, físico o mental como en el caso del poder discursivo. El poder en sí mismo no es lo que preocupa al ACD, pues atraviesa cualquier relación social, lo que interesa a este enfoque es el abuso de poder o la dominación. En el discurso, la dominación se hace evidente en "situaciones en las que el control del texto y el habla –y por lo tanto indirectamente de la mente de los otros– se realiza en función del interés de los poderosos, en contra del interés de los menos poderosos,

y todo esto resulta en desigualdad social" (Van Dijk, 2001: 50). De esta manera, el discurso se vuelve un recurso por medio del cual los grupos dominantes imponen sus propios esquemas de comprensión de acuerdo con sus intereses. Los discursos elaborados desde los grupos dominantes crean y reproducen la ideología que resulte conveniente para perpetuar su lugar en la estructura social. Así, quien tiene el control del discurso lo tiene también sobre la formación de las representaciones sociales de la realidad, y por consiguiente sobre las posibles acciones futuras de quien posee dichas representaciones. Por eso los medios masivos de comunicación son un recurso de poder tan valorado, pues se han convertido, en "gestores de la opinión pública" que dan espacio y voz a ciertos grupos, mientras que silencian o entorpecen las voces de otros (Van Dijk, 2003).

El ACD concibe a las ideologías como representaciones mentales socialmente compartidas que sustentan el conocimiento y las actitudes del grupo que las comparte. A partir de ellas se definen los grupos, las personas que pertenecen a ellos, así como el lugar que ocupan en la jerarquía social y las formas de relacionarse entre ellos. Cumplen una función de organización a nivel social y cognitivo: "las ideologías tienen también funciones cognitivas de organización de las creencias: en un nivel muy general de pensamiento, les dicen a las personas cuál es su posición y qué deben pensar acerca de las cuestiones sociales" (Van Dijk, 2001: 56).

De ahí el carácter interdisciplinario del ACD, requiere de una perspectiva mucho más amplia para alcanzar su objetivo de "evidenciar las funciones sociales, políticas o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos o la sociedad y la cultura en general" (Van Dijk, 2001: 25). Van Dijk ha dicho que más que un método establecido de análisis del discurso, el ACD es una perspectiva o actitud crítica enfocada hacia problemas sociales importantes. Recientemente[1] ha preferido usar el término de Estudios Críticos del Discurso (ECD), para enfatizar que más que un método es un movimiento de académicos preocupados por lo político y lo social en el campo de los estudios del discurso y otros campos relacionados.

Estudios Críticos del Discurso y construccionismo

Entendidos así, como una actitud crítica y que asume una postura política clara, encuentro a los Estudios Críticos del Discurso muy cercanos a los objetivos de los estudios construccionistas. Según Hacking (2001) un análisis construccionista toma en cuenta los procesos históricos, sociales y políticos que han llevado al estado actual de la situación que se estudia. Al poner el énfasis sobre la contingencia de lo estudiado se abren las vías a la crítica del *statu quo* y a la posibilidad de afirmar que las cosas tal como están podrían haber sido diferentes, y aún más, que pueden ser diferentes y mejores. En el enfoque construccionista las ideas que se analizan "no son relativizadas negándolas individualmente, ni poniéndolas en duda, ni señalándolas como mentiras, ni desvelando su dependencia singular de un conjunto de intereses, sino demostrando que son parte de un sistema o, mejor aún, parte de la totalidad de una concepción del mundo que está ligada como un todo a una etapa de la existencia social" (Mannheim, 1990: 18). De la misma manera, los ECD conciben al discurso como un producto social e históricamente construido, que responde a los intereses de quienes tienen el control sobre él. Al analizar principalmente los fenómenos de dominación, los ECD son críticos con el *statu quo*, asumen que los esquemas mentales que influyen sobre las acciones son construidos y no inevitables. Y finalmente analizan el discurso no para negarlo o ponerlo en duda, sino para develar la ideología que subyace en él. Como afirma Van Dijk respecto de los textos mediáticos "son como un iceberg ideológico del cual sólo la punta es visible para el lector" (Van Dijk, 2003: 251). La tarea de los ECD, así como de los estudios construccionistas, es poner en evidencia el iceberg completo a fin de generar un cambio social. Una forma de distinguir el iceberg es atendiendo a lo que Van Dijk llama *implicaciones.*

Implicaciones políticas en los discursos en torno a la "guerra contra el narcotráfico"

Como hemos visto, el discurso funciona como un medio para transmitir las ideologías de quienes lo controlan, esto es particularmente evidente en el discurso político. Quienes lo emiten buscan que el receptor elabore un modelo mental que configure la realidad o una situación social particular de acuerdo con un esquema que resulte conveniente a sus intereses. De esta manera, a través del discurso político se ejerce control sobre la formación de las representaciones sociales, esto sucede de manera sutil. Van Dijk propone observar lo que llama implicaciones, que son los "significados no expresados explícitamente en el texto, pero que se desprenden de las palabras u oraciones en el texto además de los modelos mentales que se construyen durante el proceso de comprensión" (Van Dijk, 2003: 250), son una especie de subtexto que define las funciones políticas del discurso. Podemos dar cuenta de las implicaciones políticas de un discurso si observamos una serie de estrategias de persuasión y manipulación que, como ha propuesto Van Dijk, suelen estar presentes en los discursos ideológicos. A continuación expongo algunas de estas estrategias ejemplificándolas con fragmentos de discursos de Felipe Calderón referentes a la "guerra contra el narcotráfico".

Durante el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012) se emprendió la llamada "guerra contra el narcotráfico"[2] que consistió principalmente en llevar a cabo acciones de confrontación armada contra los grupos de traficantes de drogas. Los costos de estas medidas, tanto económicos como humanos, han sido altísimos. Si bien se alegaba el riesgo de que el consumo de drogas ilícitas se volviera un problema de salud pública, los recursos para hacerle frente se destinaron en su mayoría a ámbitos de seguridad pública, no de salud ni prevención.[3] Mientras que respecto a las muertes asociadas a esta "guerra" algunas cifras señalan casi 50 mil;[4] por otro lado, según datos de la Encuesta Nacional de Adicciones (2008) el número de adictos pasó de 307 mil en 2002 a 465 mil casos registrados en 2008. A pesar del

fracaso de estas medidas, el gobierno federal se empeñó en justificarlas, muchas veces a través de discursos políticos.

Siguiendo a Van Dijk, el primer elemento que hay que notar en un discurso es lo que se ha llamado "principio de cuadro ideológico" que supone la autopresentación positiva y la presentación negativa del otro. Esto es muy común en los discursos políticos, Van Dijk ha ejemplificado este principio en sus estudios sobre racismo en la prensa británica o en los discursos de José María Aznar referentes a la guerra contra Irak, por ejemplo. En ellos queda de manifiesto este principio con enunciaciones que definen la situación en términos polarizantes: "*Nosotros* somos pacíficos y simplemente nos defendemos, mientras que *Ellos* son agresivos y amantes de la guerra" (Van Dijk, 2004: 209). Bernardo Pérez Álvarez explica cómo para el contexto mexicano esta oposición de *nosotros* y *ellos* es entendida como una oposición de "malos" (crimen organizado) contra "buenos" (gobierno y ciudadanos) y "muestra un juicio preestablecido discursivamente que intenta justificar la violencia del Estado contra los *presuntos* delincuentes, otorgándoles el carácter de *enemigos* a partir de una imagen construida también mediáticamente desde la violencia ejercida de manera armada por individuos específicos" (2010: 39).

Otra estrategia en la que se manifiestan las implicaciones políticas es en la definición de la situación. Cuando la intención de un discurso es explicar o justificar determinadas acciones, se buscará describir la situación de manera que dichas acciones aparezcan como la consecuencia obvia, necesaria para enfrentar la situación. Por ejemplo cuando Felipe Calderón (FCH) explica "Cómo es que llegamos a tener este problema de adicciones que hoy estamos combatiendo" explica que

> Está asociado al crecimiento del ingreso de nuestro país, particularmente el ingreso per cápita [...] el poder de compra de los mexicanos, los criminales no sólo se dedicaron a pasar droga a Estados Unidos [...] sino que se dedicaron poco a poco a colocar droga entre los niños y los jóvenes mexicanos (Felipe Calderón, 25 de junio de 2010).

De acuerdo con esta definición de la situación, el problema del tráfico de drogas y la violencia asociada a él son en parte resultado del incremento en el poder adquisitivo de los mexicanos y nada tiene que ver con las condiciones de pobreza y marginación por ejemplo. La responsabilidad es de quienes venden drogas que son "amos sin escrúpulos [...] los que pretenden destruir nuestra sociedad, nuestras ciudades, nuestras familias y nuestro México". La consecuencia obvia de esta situación es atacarlos, de lo contrario "vamos a dejar que gavillas de criminales anden impunemente en todas las calles de México, agrediendo a la gente, y sin que nadie los detenga" (Felipe Calderón, 4 de mayo de 2011).

Internacionalismo. Esta estrategia es comúnmente utilizada para la legitimación de las políticas. "Una política nacional acorde con las bases internacionales es, por definición, legítima" (Van Dijk, 2004: 216), así quien la critique estará criticando acuerdos internacionales y estará yendo en contra de los valores e intereses asumidos por consenso internacional. Cuando se hace énfasis en que una medida, por ejemplo la guerra contra las drogas, es una guerra mundial en contra de "la esclavitud del siglo XXI", "uno de los desafíos contemporáneos de la humanidad", se está apelando a la estrategia del internacionalismo para hacer legítima una acción. Junto a esta estrategia está la del consenso, cuando se llevan a cabo medidas que no cuentan con el apoyo de las demás fuerzas políticas, se apela al consenso internacional que responde no a necesidades partidistas ni nacionales, sino internacionales o aun de la humanidad.

> Más allá de las fronteras, las ideologías, los sistemas de gobierno y las culturas nos une una causa común: cerrar filas para liberar a la humanidad del crimen que se asocia al tráfico de drogas, para liberar a la humanidad y, en particular, a nuestros jóvenes, de la adicción a las drogas que es, a final de cuentas, la nueva esclavitud, la esclavitud del siglo XXI (Felipe Calderón, 7 de abril de 2011).

Información desmesurada. En este caso se presenta información que puede parecer irrelevante para la descripción de determinado evento, pero se hace con el fin de presentar una imagen negativa del otro, o posi-

tiva de quien emite el discurso. Un momento que ilustra esto fue cuando FCH afirmó que el cantante Michael Jackson había muerto debido a su adicción a las drogas, "uno de los mayores ídolos de varias generaciones y el mayor vendedor de discos de música pop, se confirma que su muerte se debe precisamente a un uso indebido y excesivo de drogas, en lo que sería también la plenitud de la edad". Esa no fue la causa de muerte del cantante, pero FCH usa este recurso para dar énfasis a su dicho de que "las drogas tienen implícitamente el símbolo de la muerte" (Felipe Calderón, 26 de junio de 2009).

El juego de números es otra estrategia utilizada en los discursos políticos, al presentar datos numéricos en la explicación de una situación se busca transmitir una idea de objetividad y precisión y por lo tanto de credibilidad, pues los números "hablan por sí solos". Por ejemplo, para justificar la eficacia de la estrategia antidrogas FCH expone las cantidades de sustancias que han sido decomisadas:

> Hablaba el procurador de las más de 80 toneladas de cocaína que hemos decomisado. Y si sumáramos lo que se ha decomisado en tan sólo dos años, en términos de cocaína o de efedrina o de metanfetaminas o de marihuana, y si tomáramos como referencia el número de jóvenes que en México tienen, por ejemplo, entre 15 y 30 años de edad, estamos hablando, amigas y amigos, que en dos años el Gobierno Federal ha decomisado más de 60 dosis individuales por cada joven entre los 15 y los 30 años de edad en nuestro país (Felipe Calderón, 26 de junio de 2009).

Otra estrategia consiste en apelar a la historia para justificar medidas políticas actuales. Recurrir a hechos del pasado para compararlos con la situación actual, o para justificar las acciones llevadas a cabo hoy. Una estrategia similar es la de la comparación con otras situaciones parecidas, por ejemplo cuando comparan a México con Colombia.

> Todavía en Colombia hoy, de acuerdo con los últimos datos disponibles, siguen presentándose situaciones de violencia, que claramente declinan. Pero con todo y lo terrible que ha sido la violencia en México [...] hay ahora más o menos 16 homicidios por cada 100 mil habitantes, que implica, por ejemplo, que es,

> incluso, menos de la mitad de los homicidios por cada 100 mil habitantes que hay todavía en Colombia, que tiene un dato de 38 (Felipe Calderón, 11 de mayo de 2011).

Autoridad. Se usa esta estrategia cuando quien emite el discurso recurre a lo dicho por una persona o institución para apoyar sus propios argumentos. Como cuando se apela a estudios realizados por instituciones de prestigio, por ejemplo:

> Hay un estudio [...] reciente del Instituto Nacional sobre el Consumo de Drogas en Estados Unidos [...] Miren, 78 por ciento de los niños y jóvenes, o sea, casi 80 por ciento de los niños y jóvenes, cuyos padres les acompañaron siempre para resolver la tarea, nunca han probado drogas, 80 por ciento (Felipe Calderón, 26 de junio de 2008).

Obligación. Esto aparece en los discursos cuando la responsabilidad de las acciones tomadas se desplaza al terreno de lo necesario. Cuando se enfatiza que frente a una situación determinada no hay más opciones que actuar como se está actuando.

> Las organizaciones criminales representan una amenaza a la democracia y a *La Libertad* en todo el mundo. Hacerles frente no es como algunos piensan, una opción prescindible o una opción entre varias, es una obligación legal y es una obligación ética a la que no podemos, ni debemos, renunciar (Felipe Calderón, 7 de abril de 2011).

Presupuesto. Es una proposición asumida tácitamente como cierta para que otra proposición tenga sentido, se presentan en la forma de "todos sabemos que" por ejemplo. Un recurso muy utilizado en los discursos de FCH fue exponer una historia hipotética de un niño que consume drogas ilícitas y necesariamente termina en una desgracia.

> un niño que empieza a usar droga, primero gratuitamente, a la edad de 11 años, a la edad de 13 años ya tiene que pagarla. Y para ello, a esa edad, ya fue y esculcó el monedero de su mamá… empieza ese niño a robar los espejos de los coches de los vecinos. A los 14 años ya lo encontramos formando parte de la banda,

> primero de ladrones de autos de su colonia y de distribuidores de droga de su colonia. Y a los 16, quizá, ya lo encontremos muerto en algún enfrentamiento o asesinado por un grupo rival (Felipe Calderón, 26 de junio de 2012).

Este tipo de historias oscurecen el fenómeno del consumo de drogas, establecen una única forma de consumo, el que es bajo la influencia de criminales, que necesariamente deriva en adicción y ésta lleva al delito y por lo tanto a la muerte. En este discurso se da por supuesto que así son las cosas y no permite ver que hay muchas razones por las que las personas usan drogas, entre ellas la más común es la recreativa, que no necesariamente deriva en adicción ni problemas con la ley ni en la muerte.

Otras estrategias de persuasión en donde se evidencian las implicaciones políticas de un discurso son: las tácticas de mitigación, como el disimulo, la trivialización o la ridiculización, esto sucede cuando una situación es descrita con cierta vaguedad a fin de desviar la responsabilidad. En los estudios de Van Dijk sobre el racismo en la prensa británica, se refieren a situaciones de racismo como "algunas desventajas" experimentadas por las minorías. También se observa otra estrategia, la de inversión o culpabilización de la víctima, que es una forma de invertir los cargos sobre las minorías étnicas, por ejemplo cuando se les acusa de ser ellos los intolerantes o racistas. O por ejemplo cuando se acusa a las mujeres de ser ellas quienes provocan actos de agresión sexual por la forma en la que se visten.

Conclusiones

El análisis del discurso ha sido un campo de estudio muy fértil y que involucra a muchas disciplinas. Creo que esto se debe en gran parte a que en un discurso se conjugan muchos elementos de la vida social que no podemos identificar tan claramente en otras unidades de análisis. Para analizar un discurso hay que tomar en cuenta lo que se dice, la forma en que se dice, así como lo que se calla y las implicaciones que tiene todo esto.

Estudiar el discurso como práctica social enmarcado en su contexto cultural nos permite dar cuenta de la forma y estructura discursiva, de los procesos cognitivos de la comprensión y elaboración del discurso, así como de las ideologías y relaciones de dominación y resistencia de un grupo determinado. Hacer este análisis desde una postura crítica y situada políticamente es una de las virtudes que encuentro en los ECD. Creo que asumir abiertamente un compromiso con los grupos sociales en desventaja es una forma muy valiosa y responsable de llevar a cabo el trabajo académico, sobre todo cuando se trata de temas que nos conciernen a todos como sociedad. Las disciplinas sociales y humanas no pueden permanecer ajenas a las expresiones de racismo, discriminación y sexismo por ejemplo; los aportes de los ECD en estos temas han sido muy importantes.

He querido sugerir aquí una posible vía de análisis para el contexto actual de la "guerra contra el narcotráfico" en México. La noción de implicaciones de Teun A. Van Dijk, así como las estrategias de persuasión y dominación que el autor sugiere observar, pueden ser un valioso aporte para analizar los argumentos vertidos en los discursos políticos que justifican la aplicación de la estrategia antidroga.

Notas

[1] En su sitio de Internet: Discurso en Sociedad http://www.discursos.org/projects/cda/ (consultado: abril 2013).

[2] En enero de 2011 FCH negó haber usado el término "guerra" para referirse a la estrategia emprendida para combatir el tráfico de drogas. Sin embargo, en la página web de la Presidencia http://calderon.presidencia.gob.mx/prensa/discursos/) están registradas todas las menciones del término que ha hecho, la primera fue el 4 de diciembre de 2006.

[3] Ver gráficas sobre gasto anual en seguridad nacional por dependencia "320 mil millones para seguridad nacional" Revista *Contralínea*, abril 2012. Disponible en línea: http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2012/04/22/320-mil-millones-para-seguridad-nacional/

[4] La última cifra oficial, 34 612 homicidios, contabiliza del 1 de diciembre de 2006 y hasta el último día de diciembre del 2010, http://impreso.milenio.com/node/8894799. La cifra para 2011 ha sido catalogada como "reservada y confidencial" por el gobierno

mexicano, no se volverán a dar a conocer cifras oficiales de muertes resultantes del combate al tráfico de drogas en México. No obstante de acuerdo con los conteos hechos por diversos medios impresos de comunicación, la cifra ronda las 50 mil muertes hasta enero de 2012. http://www.animalpolitico.com/2012/01/oculta-el-gobierno-cifra-de-muertos-en-la-guerra-contra-el-narco/

Bibliografía

Hacking, Ian (1999 [2001]), *¿La construcción social de qué?*, Barcelona: Paidós.

Mannheim, Karl (1925 [1990]), *El problema de una sociología del saber*, Madrid: Tecnos.

Pérez Álvarez, Bernardo (2010), "La construcción del nosotros en el discurso" en Bernardo Pérez Álvarez y Norma E. García Meza (Coords.), *El nosotros desde nuestra mirada*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Veracruzana.

Van Dijk, Teun A. (2008), "El estudio del discurso" en Teun A. Van Dijk (Comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona: Gedisa.

___________ (2004), "La retórica belicista de un aliado menor. Implicaturas políticas y legitimación de la guerra de Irak por parte de José Mª Aznar" en revista *oralia*, Vol. 7. Disponible en línea: http://www.discursos.org/oldarticles/Retorica%20belicista.pdf

___________ (2003), *Racismo y discurso de las élites*, Barcelona: Gedisa.

___________ (2001), "El discurso como interacción en la sociedad" en Teun A. Van Dijk (Comp.), *El discurso como interacción social*, Barcelona: Gedisa.

Wodak, Ruth (2003), "De qué trata el análisis crítico del discurso (acd). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos" en Ruth Wodak y M. Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa.

Bibliografía adicional

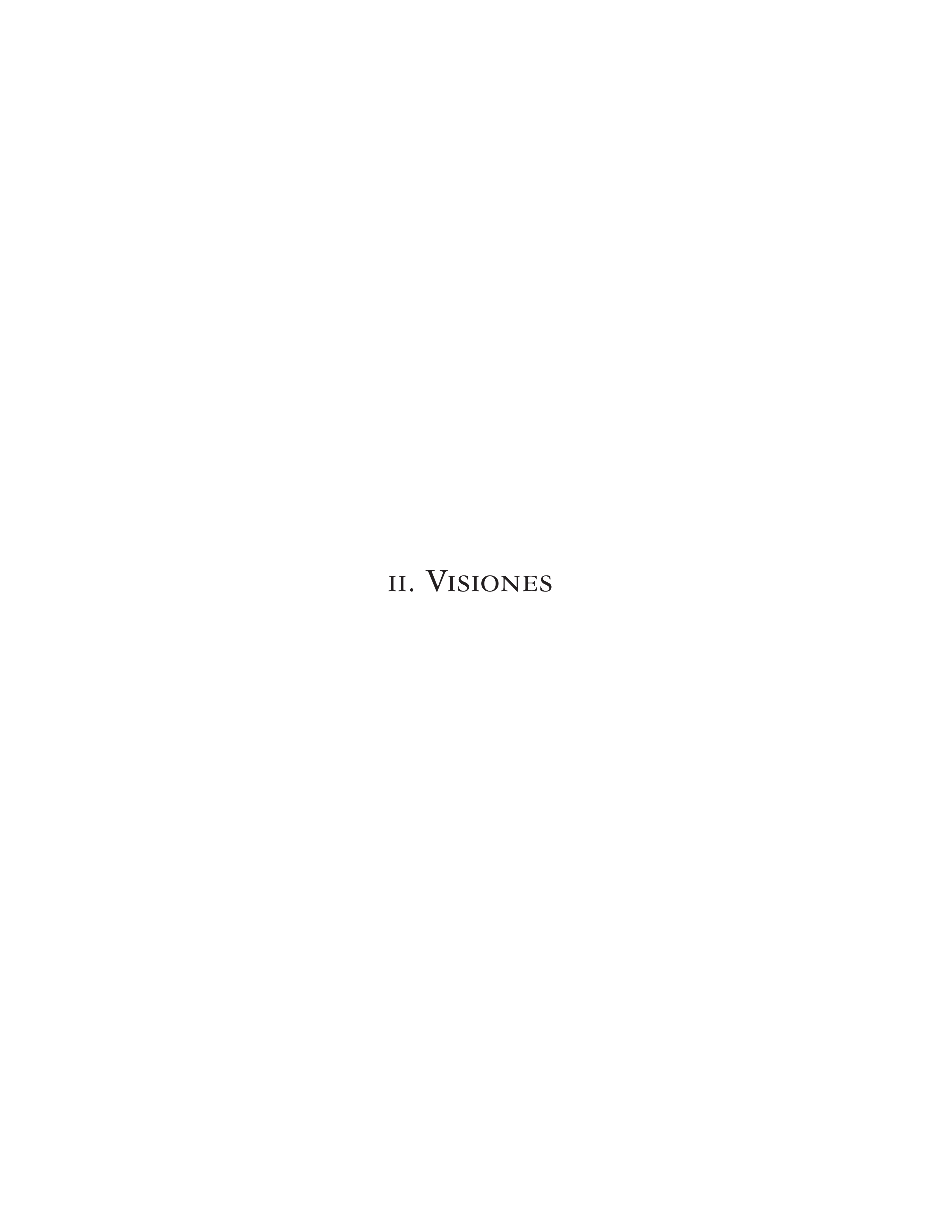
Discursos de Felipe Calderón Hinojosa, disponibles en línea en:
http://calderon.presidencia.gob.mx/prensa/discursos/

26 de junio de 2008, Campaña Nacional de Información para una Nueva Vida.

26 de junio de 2009, Día Internacional de la Lucha contra el Uso Indebido y el Tráfico Ilícito de Drogas.

25 de junio de 2010, Conclusiones de los foros regionales: Hacia un modelo integral para la prevención y atención de adicciones.

7 de abril de 2011, Ceremonia de Clausura de la Cumbre Mundial México.
04 de mayo de 2011, Mensaje del Presidente Felipe Calderón sobre seguridad.
11 de mayo de 2011, Almuerzo de la XLI Conferencia Anual del Council of the Americas.
26 de junio de 2012, Día Internacional de la Lucha contra el Uso Indebido y el Tráfico Ilícito de Drogas.



II. Visiones

5. El lugar del caballo negro, el lugar del tren

Ana Cristina Ramírez Barreto

El trabajo que a continuación nos presenta Hélène Trottier constituye un notable aporte para varias discusiones académicas actuales, enfocadas a las posibilidades, límites y necesidad del descentramiento de lo humano, la crítica al humanismo y el papel de las artes plásticas en la ampliación de lo que se reconoce como visible para una época dada. La autora logra todo ello a través de la meticulosa revisión del estado del arte en torno al pintor canadiense Alex Colville y, muy especialmente, en torno a una de sus obras: *Caballo y tren* (1954), la cual está inspirada en versos del poeta sudafricano Roy Campbell (1901-1957) que más abajo detallo.

En el acompañamiento al proceso de investigación de Hélène, que iniciamos desde 2008 con el curso propedéutico para ingresar a la maestría en Filosofía de la Cultura al año siguiente, se fueron precisando y acotando los muchos asuntos que se antojaban abordar. Quedó bajo control la poca parsimonia de las hipótesis que al principio se anunciaban y que, afortunadamente, no tiene ya caso traer a cuento. Hacia el final del primer semestre Hélène ya había dejado en claro que trabajaría centralmente sobre esta pintura "oscura" de Alex Colville y emprendimos lo que resultó para mí, sin ánimo de exagerar, una de las más bizarras aventuras intelectuales que he vivido.

Estando Hélène por iniciar el segundo semestre de la maestría me fui a hacer una estancia sabática en la Universidad de California en Santa Cruz. El acompañamiento en su proyecto continuó no sólo a pesar de la distancia, sino incluso intensificado por las posibilidades que ofrecían tanto comprar libros por Internet y recibirlos a los tres o cuatro días en el buzón de correo como acudir a las bibliotecas del campus y de la Universidad de Stanford a buscar materiales sumamente específicos y raros (por ejemplo, Campbell, 1954; Bergonzi, 1967; Lyle, 1986; Coullie, 2001; Smith, 1972; entre otros). Puntualmente cada semana, como lo había prometido, Hélène enviaba por correo electrónico su avance o reporte de actividades y yo le respondía con alguna sugerencia, comentarios y textos escaneados.

En ese tiempo Hélène hizo la traducción al castellano de un artículo del filósofo neozelandés Patrick Hutchings sobre el realismo de Alex Colville, originalmente publicado en inglés en 1966 (traducción que también revisé a distancia para proponer su publicación en *Devenires* 22: 136-162, 2010). Desde ese texto (y por su revisión) empezaron a revolotear en mí mucho más que en Hélène los asuntos de las metrópolis europeas y sus excolonias: británicas (Nueva Escocia, en Canadá, tierra de Colville; Sudáfrica, la tierra de Roy Campbell; Nueva Zelanda, la tierra de Hutchings), españolas[1] y francesas (Quebec, Ontario, tierras natales de Trottier y de Colville, respectivamente). También, mucho más que ella, me enfoqué al tema de la vida y obra del poeta sudafricano Roy Campbell, apodado el zulú[2] y autodeclarado *el caballo negro {dark horse}* (Campbell, 1951), además de profundizar en el sentido que se concentraba no ya sólo en los dos versos de su "Dedicación a Mary Campbell" (1949) que inspiraron la pintura de Colville tras escucharlos en un recital que el mismo Campbell ofreció en Mount Allison, Nueva Escocia, la escuela católica[3] donde Colville daba clases en 1953:

...
Yo desprecio el paso marcial de su ataque masivo
Y peleo con mi guitarra colgando a la espalda,
Contra un regimiento opongo un cerebro

Y un caballo negro contra un tren blindado:
Me gusta engañar a sus francotiradores mostrándoles
Mi imagen de monigote detrás de una piedra
...

(Campbell, 1949: 177. Énfasis añadidos, señalan las palabras que anotó Alex Colville en el boceto del cuadro).

Me interesó sobremanera conocer el poema donde se encuentra el verso: a quién está dedicado, en qué momento de la vida de ambos, qué dice, en qué parte del libro lo colocó el poeta, qué leyenda de sí mismo construía Roy Campbell, el caballo negro, confrontado así contra quienes quedan implicados en la posición del tren blindado... por qué andaba de gira por Norteamérica ofreciendo recitales y propalando su posición política, ante qué auditorios hablaba, qué incidentes se reportan de estos eventos... y cómo llegamos a saber todo esto, cuál es la calidad y la índole de las fuentes disponibles.

La "Dedicación a Mary Campbell" fue publicada en su poemario de 1949, abriendo la sección que recoge poemas satíricos publicados desde 1930, donde Roy Campbell dirige sátiras contra el grupo de Bloomsbury y su otrora mecenas y protectora: Vita Sackville West. Ella, aristócrata no heterosexual ni monógama, vegetariana y amante de los perros. Este ataque se debía a que Vita había enamorado a Mary, su esposa. Entre ellas se había dado una relación erótica que distanció al matrimonio Campbell durante un tiempo. Mary regresó con Roy más por "empujón" de Vita (que no tenía intención de renunciar a sus otros/as amantes, incluyendo a Virginia Wolf) que por responder a los ruegos y miserias de Roy, que se consumía solo en la Camarga (Pearce, 2004; Lyle, 1986; Smith, 1972; Alexander, 1982). El caballo negro corre sobre las vías; frente a él, en sentido opuesto, marcha un tren blindado. Inquietante cruce de formas textuales: las vidas, la Guerra Fría, el *apartheid*, las religiones, la gente de poesía de unos y otros bandos, el pintor, su sensibilidad y su afán por hacerle "justicia a la realidad".

En su trabajo de tesis (del que aquí encuentran sólo una muestra) Hélène fue fiel al espíritu realista de Colville. Observó, documentó e

investigó detalles con gran cuidado. En esto puede decirse que, como Colville (pintor realista en tiempos de vanguardias abstraccionistas), Trottier iba a contracorriente de la "moda" de trabajos de investigación tan extensos como vanos y superficiales. No desalenté este prurito por detenerse en detalles que eran despreciables para otros lectores. Desde luego, los enfoques e intereses suyos y míos eran y son, sin duda, notablemente diferentes. En mi lectura, la realidad que estudió Colville cuidadosamente, a la que se le hace justicia en *Caballo y tren*, es la del poeta sudafricano Roy Campbell. Puede ser la realidad de cualquiera entre nos; en fuga hacia nuestra destrucción. Caballo negro para enfrentarse a los comunistas, vanguardistas, homosexuales y radicales; burrico que obedece a San Juan de la Cruz para rescatar sus manuscritos en Toledo y traducirlo al inglés. Lejos de plantear que *Caballo y tren* está fuera del tiempo o de la historia, es una interesante visión de una confrontación *en* la historia personal y política de mediados del siglo XX. Campbell es el caballo negro; el tren es *Orlando* de Virginia Wolf, el *Guernica* de Picasso, la paz de la Guerra Fría, las críticas al *apartheid* en Sudáfrica, las críticas a las corridas de toros...

Más allá de esta poco visible historia del cuadro, cada uno/a de nosotros/as es el caballo negro que corre temeraria o ciegamente a confrontarse con potencias destructivas, que siguen su curso y no se inmutarán siquiera al arrollarnos. Es la pesadilla de nuestra prisa, nuestra ceguera y nuestras luces.

Notas

[1] Alex Colville fue profesor en la Universidad de California en Santa Cruz (California fue parte de Nueva España), durante un año (1967-1968) tras lo cual regresó a Nueva Escocia para no salir más. California le resultaba demasiado progresista y él se definía como un provinciano conservador (Cheetham, 2004). De esto me enteré estando precisamente allá en mi estancia sabática (2009-2010). Para entonces, nadie recordaba a Colville ni encontré influencia suya en los archivos de historia de la UCSC, pero una

exploración en los periódicos locales en ese año sí me dio una idea de las transformaciones que UCSC estaba protagonizando y a las que muy probablemente se refería Colville con "demasiado progresista" para su sencillo y provinciano gusto conservador: se abría un colegio en la universidad que alentaría la entrada masiva de estudiantes afroamericanos y mexicoamericanos y se representaba la Pasión de Cristo aludiendo a que éste era homosexual.

[2] Idioma que hablaba por su crianza en Sudáfrica, además de inglés, portugués, afrikáans, francés y castellano (Campbell, 1951).

[3] Los Campbell se convirtieron al catolicismo en España. En Toledo Roy Campbell mantenía a su familia domando caballos y eventualmente participando como rejoneador en corridas de toros. Amigo de monjes carmelitas, cuando inició la Guerra Civil le confiaron los manuscritos de San Juan de la Cruz, los cuales sacó de España y tradujo al inglés. Se declaró franquista en una Inglaterra que era mayoritariamente antifranquista. Al hacerlo, quedó aislado y ridiculizado.

Bibliografía

ALEXANDER, Peter (1982), *Roy Campbell, a critical biography*, Cape Town: D. Philip.

BERGONZI, Bernard (1967), "Roy Campbell: Outsider on the Right" en la revista *Journal of Contemporary History* 2 (2 Literature and Society).

CAMPBELL, Roy (1951), *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*, Londres: Hollis & Carter.

CHEETHAM, Mark A (1994), *Alex Colville: the observer observed*, Toronto: ECW Press.

LÜTGE Coullie, Judith (2001), "The Race to be Hero: Race and Gender in Roy Campbell's Light on a Dark Horse" en la revista *Scrutiny* 26 (2): 3-17.

CAMPBELL Lyle, Anna (1986), *Poetic justice: a memoir of my father Roy Campbell*, Francestown (New Hampshire): Typographeum.

PEARCE, Joseph (2004), *Unafraid of Virginia Woolf: the friends and enemies of Roy Campbell*, Wilmington (Delaware): ISI Books.

SMITH, Rowland (1972), *Lyric and polemic: the literary personality of Roy Campbell*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Bibliografía adicional

CAMPBELL, Roy (1954), "Discurso al recibir el premio D. Litt por la Universidad de Natal, Sudáfrica".

6. Aumento de lo visible. Una lectura de *Caballo y tren* (1954) de Alex Colville[1]

Hélène Trottier

Siento que sin los animales todo está incompleto
Alex Colville[2]

En 1954, Alex Colville (1920, Toronto, Ontario; 2013, Wolfville, Nova Scotia) pintó esta obra que él mismo definió como "oscura":[3] *Caballo y tren*.[4] A lo largo de la obra del pintor canadiense, que si bien no es muy numerosa, encontramos una presencia constante e importante de animales, tanto en número como en relevancia. Con su *realismo existencial*, Colville da tributo a la realidad y lo comparte con el espectador. Este realismo trata de las relaciones que uno tiene con sus seres queridos, con su medio, con su existir, con la naturaleza, con los animales. Las ventanas que el pintor abre en el olvido de lo cotidiano, de lo ordinario, llevan al espectador a dirigir una mirada más atenta y fresca acerca de lo que yace inadvertido, y dentro de esta categoría se incluye a los animales. Su obra, en general, nos permite ver lo cotidiano con el poder de aumento de un microscopio, llevando lo pequeño, lo diminuto, lo olvidado, a otras proporciones, dándole una real y justa importancia.

En el preciso caso de *Caballo y tren*, esta mirada se traduce en un paisaje amplio con una vía de tren donde se dirigen en sentidos opuestos un

caballo a todo galope, sin jinete, y una locomotora con sus innumerables vagones, sin conductor visible. Se reúnen este tren y este caballo en una situación posible, obligándonos a preguntarnos por ellos dos, así como acerca de nuestro papel en la misma. En el presente texto, desarrollo la idea de que el pintor utiliza un *aumento de lo visible* para favorecer esta reflexión.

1. El contexto de la creación de *Caballo y tren*

Forma y contenido, entonces, son inseparables;
ninguno de los dos puede ser efectivamente
aislado de su compañero en un examen individual
Alex Colville[5]

En una lectura pública, en 1953, en Sackville, New Brunswick, Canadá,[6] Colville tuvo la oportunidad de escuchar, de la voz misma del poeta sudafricano Roy Campbell,[7] estos versos del poema "Dedicación a Mary Campbell":[8]

Against a regiment I oppose a brain.
And a dark horse against an armoured train:

Contra un regimiento opongo un cerebro.
Y un caballo sombrío contra un tren blindado:[9]

En la poesía, "Toda palabra implica dos: el que habla y el que escucha".[10] Se puede trasladar el mismo concepto a la pintura: toda obra pictórica implica dos, el que pinta y el que ve. Para Colville, los versos se vuelven un vehículo, un pretexto, para expresar lo que lo impactó (en el encuentro con el poeta y con sus palabras) y los versos se nos han vuelto visibles en la pintura. La impresión del pintor fue suficientemente fuerte para después consagrar un año a la realización de la obra *Caballo y tren*,[11] haciendo suyas las palabras y la vida del poeta[12] y mudándolas a las del pintor, de una manera densa y compleja, a pesar de su aparente sencillez formal.

II. La voluntad de realismo.
Las dificultades para etiquetar a Colville

Sólo podemos concluir que nuestro público
debe consistir en las personas de todas las clases
que son capaces de experimentar la pintura
Alex Colville[13]

Cuando nos encontramos con una obra de arte, sea cual sea su forma de expresión, tenemos el impulso de hallarle su categoría, su cajón, su estilo. Cuando se hace público algo que parece ser un nuevo movimiento plástico, una tendencia hasta ahora no vista, surge en los teóricos y críticos del arte una apelación, otra categorización, tan nueva como esta "aparición" o esta tendencia. En este sentido, ¿cómo se trata la voluntad de realismo de Colville, en su obra en general y en *Caballo y tren*?

Yendo a contracorriente del abstraccionismo de la época, Colville eligió la realidad con su materialización en un realismo pictórico, unión tradicional de fondo y forma. Las palabras de Maurice Merleau-Ponty acerca de la corporeidad pueden describir la posición de Colville: "[…] el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas".[14] De esta unión, del cuerpo y del espíritu, nace una manera más completa de vivir el mundo, que no es meramente intelectual, espiritual ni meramente física, sino que vienen al mismo nivel, existencial, desde la "carne" que somos. En esta oposición abierta al abstraccionismo así como al expresionismo en su modalidad bruta, directa, Colville pregunta: "¿Puede un pintor ver al mundo, cualquier ser humano, como materia prima, como una pila de madera o un viaje de mineral de hierro, de la que simplemente hace un artefacto estético?".[15] La forma por la forma no vale para el pintor.

Ahora bien, distintos autores entablaron una discusión que trata de determinar cuál es el estilo de Colville. Se trata de una época en la que el realismo[16] ya no se justifica (se ha inventado y divulgado la cámara

fotográfica) y las vanguardias artísticas (especialmente el cubismo y el surrealismo) acaparan toda la atención y el espacio de legitimidad estética. A Colville le disgusta el arte abstracto y expresionista (basado en la percepción)[17] y no se identifica tampoco con el surrealismo[18] ni con el realismo mágico, aunque, en la literatura revisada,[19] su obra se calificó como parte de estos dos últimos movimientos plásticos. Por una parte, en el artículo "The Magic Realism of Alex Colville" (1965), Helen J. Dow considera que la obra de Colville se puede acercar al movimiento plástico llamado realismo mágico[20] por la objetividad extrema de las obras de Colville. La autora propone en su análisis que sus obras son un homenaje a la Naturaleza, y por el mismo hecho, al Creador Divino. La creación es lo propio de ser humano, es lo destinado bajo el mandato de la Providencia, y él busca imitar la creación de Dios.[21] Por otra parte, en el artículo "Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada" (1966), Patrick A.E. Hutchings[22] recorre a distintos argumentos que pueden acercar a Colville al surrealismo pero elige las expresiones "realismo existencial" y "realismo celebrativo" para delimitar la obra, distintas de las ya mencionadas del surrealismo y del realismo mágico.

A pesar de esta dificultad académica para categorizar la obra de Colville, ésta no impide la difusión y aceptación de la misma. Eligió una escuela, el realismo, y tiene una buena recepción en el público: una de las preocupaciones del pintor es justamente la de la comunicabilidad, y la resuelve eligiendo un vocabulario que puedan entender muchas personas. Su producción describe escenas de la vida cotidiana pero con un toque distintamente peculiar y misterioso, intrigante, siempre en un lenguaje plástico preciso y atinado, detallado, para alcanzar así al "hombre ordinario", en un idioma que (re)conoce, sin dejar de interesar, por ejemplo, al "académico". Esto permite entender distintos niveles de lectura de la obra.[23] Es un artista popular en el sentido de que su obra es comprensible, y el espectador tiene acceso a estas grandes cuestiones de la vida: ¿quiénes somos?, ¿cómo somos?, ¿qué hacemos?, ¿de qué se tra-

ta?, ¿qué está pasando?, ¿cómo es la vida? El pintor recurre a elementos cercanos, de la vida cotidiana, ordinarios, para tratar de la existencia, del hecho de existir en nuestro mundo. Así, y por medio de la experiencia estética, Colville lo invita, a través del realismo de sus obras, a hacer una profunda reflexión acerca de este *realismo existencial*. Lo hace como observador, atento y jamás superficial. En este sentido, ofrece un acercamiento que disminuye la distancia entre nuestra existencia y nuestra consideración –o falta de consideración– de la misma, nombrando la presencia con colores, texturas, atmósferas, y sobre todo puestas en escenas microscópicas y poderosas. Incita al espectador a acercarse al existir en su cotidianidad y su misterio, estos dos términos, que parecen como oposiciones, sin embargo no lo son. No son mutuamente excluyentes, al contrario, distintos autores sostienen que son incluyentes.[24]

III. El caballo, de los versos y de los autores

{…} él insiste en que aquí está la realidad;
uno no puede ser un outsider
David Burnett[25]

Después de revisar estos antecedentes acerca del pintor, de su obra en general, de su estilo, nos podemos concentrar en la obra misma. En las exploraciones de los distintos autores acerca de *Caballo y tren*, siempre se hace mención de estos dos versos de Campbell pero sin jamás adentrarse en una investigación más profunda de esta fuente. De hecho, se han limitado a lo que dijo Colville a Dow sobre los versos.

Aquí quiero dar unas pistas de reflexión acerca de la segunda estrofa. El segundo verso dice: *Un caballo sombrío contra un tren blindado*. Tenemos los dos personajes centrales de *Caballo y tren*, quienes se están presentando en una confrontación, en este posible choque entre dos naturalezas distintas, entre dos maneras de ser y de vivir. La especificidad de la calidad utilizada para acompañar y describir cada ente es casi sinónima,

pero en una sutilidad delicada y potente. Lo sombrío (*dark*) viene desde el interior, un interior poderoso, fuerte, seguro, para irradiar hacia el exterior; en comparación, lo blindado (*armoured*) se fabrica desde el exterior para proteger el interior, un interior frágil, débil, quebrantable, con finitud. Se expresan dos maneras de protegerse de la adversidad, una ingenua, la otra artificial.

Al nivel pictórico, se presenta el segundo verso en todo su poder evocativo. Así se demuestra el valor de cada uno de los personajes, esto es, tanto del tren como del caballo. Se puede entender "valor" a modo tanto de importancia, de valencia (de una cualidad del ánimo), como de fuerza (de una capacidad de producir efectos). En la obra pictórica, puedo hacer una lectura enumerativa y descriptiva de distintos elementos en relación con la anterior: la máquina (lo inorgánico) frente a lo animal (lo orgánico); el manejo humano (el conductor del tren) y su ausencia en el caballo (el único "estigma" que lleva el caballo de lo humano son sus herraduras), en la continuidad del ferrocarril.

Si "El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación",[26] faltaría entonces ver al poema completo y no sólo un verso. Pero Colville contempló estos dos, en donde espera que el espectador, en lugar esta vez del lector, sea quien recree, se apropie de lo presentado y no lo extrapolado.

En su texto de 1965, Dow atribuye al caballo de *Caballo y tren* el papel de símbolo para representar un estándar de ideal moral, operando sin *La Libertad* y la consecuente responsabilidad del ser humano, actuando bajo la voluntad del Creador, sirviendo así de modelo moral. Así, encontramos un espacio ocupado por Dios y por el ser humano única y primordialmente, y de modo accesorio por otras presencias simbólicas.

Después, en *The Art of Alex Colville* (1972b), Dow hace un análisis más profundo y completo de *Caballo y tren*. De entrada, enuncia su opinión: "el arte mismo se volvió sujeto de la obra".[27] La autora detalla su análisis desde cuatro ángulos distintos: 1. *La descripción de lo representado*

en la obra: el paisaje en el crepúsculo, la vía férrea, el tren y su único faro en un movimiento siniestro hacia adelante, un fuerte caballo galopando con energía, hacia el tren, arriba de los rieles, con ya poca distancia entre tren y caballo medida por un poste de señal, con una tragedia inminente. 2. *El pleno reconocimiento de su tema*: Dow concluye que lo que hay en la obra de Colville, en relación con el contexto del mismo poema, ya es muy claro: "El caballo simboliza evidentemente al artista".[28] El artista (Campbell/Colville) que va en contra de la corriente dominante. 3. *La oposición animal y máquina*: Colville vuelve en 1954 con *Caballo y tren* a dos opuestos: animal y máquina. Dow pone en oposición otros conceptos colaterales: caballo/tren, sensación/mecanismo, lo humano/lo inhumano, el espíritu/la materia, el artista/el lado positivo de la vida, la máquina/la aniquilación, la construcción/la destrucción.[29] 4. *La naturaleza*: la autora parte de que la creación es lo propio del hombre.[30] Colville, como creador, elige a la naturaleza en general y a los animales como sujetos a pintar por ser un modelo de comportamiento, de orden, de nuestro destino tal como está diseñado por la Providencia.

En relación con su afirmación general, a saber que el arte era sujeto de la pintura, estoy de acuerdo con ella: cada obra trata del arte por ser su medio, su intención, su expresión, cada obra de arte tiene como sujeto el arte, cuestionándolo sin cesar. No me refiero a la posible vertiente anecdótica (*Caballo y tren* no es una ilustración) sino más bien a lo esencial (cómo este momento histórico de 1954 *Caballo y tren* se inserta en el relato global del arte). Retomando también sus argumentos, quiero subrayar unas discrepancias. Una primera con *el pleno reconocimiento de su tema*. En su afirmación que el equino simboliza evidentemente al artista, jamás Dow precisa cuál es este contexto ni detalla cuál es su entendimiento del mismo, lo que aquí debilita su argumentación, y la equivalencia caballo y artista no queda "tan evidente". Una investigación más profunda de la obra y la vida de Campbell podría permitir tener otra respuesta y enriquecer tal análisis. No se conoce con certeza hasta qué punto Colville conoció la vida y la obra de Campbell. Una segunda dis-

crepancia con la oposición animal y máquina. El mismo Colville aprecia a la vez la inventiva del ser humano en la mecánica, en las máquinas y en la naturaleza y, en este sentido, nos invita a no tener una perspectiva bajo una dualidad superficial –o un maniqueísmo extremo– entre el bien y el mal.

IV. ¿Qué vale la muerte de un caballo?[31]

No hay alma sin animales.
No hay vida humana sin animales.
No hay expresión de alma sin animales.
No hay historia del arte o de la pintura sin animales.
Para decirlo en pocas palabras: no hay paraíso sin animales.
Alberto Blanco[32]

En contraste con Dow y su interpretación simbólica,[33] Denise Leclerc ya trata del caballo de *Caballo y tren* como un animal presente en esta escena, por sí mismo. En un texto escrito para acompañar la exposición retrospectiva de Colville en el *Musée des Beaux arts du Canada* en 2000, describe *Caballo y tren* en términos muy específicos y determinantes. Ella califica a Colville como un pintor-filósofo y explica que esta obra se centra en la angustia humana acerca de *La Libertad*, de la exigente libertad de la elección que tenemos: ¿el destino es inexorable? Ya de manera muy distinta en su visión del caballo, le da existencia, diciendo: "El caballo está libre para tomar otra dirección",[34] lo que deja entender que el caballo tiene conciencia, tiene poder de decisión y de elección, tiene libertad. En una palabra: existe.

Así, mi tesis del aumento de lo visible va en el sentido del texto de Leclerc, dando vida y existencia propia a seres que estaban antes lejos de nosotros, desconocidos, anónimos. Leclerc remite a una perspectiva distinta de la realidad y de los animales (al plural), tan anhelada por Colville, es decir, desde este reconocimiento de lo que vemos, en este caso a

un animal, un caballo, en toda su singularidad. Su *savoir faire* le permite acercarnos a este ser de tal manera que vemos su pelaje detalladamente, leemos su tranquila tensión, hasta lo escuchamos respirar, respiramos con él, a su lado. No lo olvidaremos.

v. El proceso de autentificación

Estoy tratando de hacer una pintura
que no parecerá horriblemente inferior,
producir un mundo, hacer un mundo,
que no parecerá horriblemente inferior
al mundo real que Dios ha hecho...
Alex Colville[35]

Del simbolismo del caballo pasamos a una noción de realidad más definitiva. Del griego αυθεντικός (verdadero o genuino), la palabra autenticación[36] en el caso de Colville trata de un proceso que utiliza en la elaboración de sus obras.

Una primera definición de lo que es la autenticación se formula así en el texto de Burnett: "Lentamente, se llegó a dar cuenta de que su estilo no pasaba por temas abstractos sino más bien a través de una precisa y considerada observación de sus circunstancias y de su medio ambiente".[37] El pintor se vuelve así un observador de lo humano y de la conciencia colectiva de sí (con la idea de continuidad histórica), y esto significa, para Colville, que el artista sea individual y socialmente responsable.[38]

Burnett enuncia una segunda definición de lo que es la autenticación: "No pinta 'rebanadas' del mundo real pero hace construcciones desde los complejos procesos de sus percepciones, sus experiencias y su memoria. Sus obras son símbolos de este proceso, no solamente un registro del mundo natural ni del contenido de un mundo de ensueño".[39] En esta definición, se pone el acento sobre el aspecto de construcción (de creación) y no de reproducción de una situación dada o la traducción de una enso-

ñación, construcción hecha desde su percepción, experiencia y memoria, desde un punto de vista vivido, real.

Desde la perspectiva de Mark A. Cheetham, es esencial para Colville que las cosas se vean bien, que los detalles estén bien hechos y pintados. En este sentido, dibujará sus modelos (vivos: personas, animales, o inertes: coches, trenes) utilizando medidas y herramientas (por ejemplo, midiendo con una cinta, apuntando la relación geométrica y matemática de una perspectiva, etc.) o si ningún modelo está disponible, utilizará fotografías. Así, en este cuidadoso y esmerado proceso, llega a conocer al objeto y a la situación que está retratando de la manera más íntima que pueda. La misma autenticación, que suele ser un también proceso de magnificación, se origina a la vez en una preocupación por el rigor técnico (de lo pintado y la traducción de su realidad, de cómo y con qué está pintado) y en un control cerebral de la obra, como una protección contra la mortalidad, contra lo pasajero de todas las cosas.

En última estancia, lo que quiere encontrar Colville es cómo su propia experiencia puede comunicarse y encontrarse en la experiencia de los otros, del espectador. Entre imaginación y realidad, precisamente en el caso de *Caballo y tren*, el pintor busca una síntesis para traer esta fantasía a una imagen auténtica. En las palabras mismas del pintor: "[…] lo que considero como autenticación de la cosa no es que sea solamente un (tren) abstracto o simbólico, sino una cosa muy específica, muy actual".[40] Este proceso de autenticación se mantendrá desde ahora como elemento vital en su trabajo.[41] Su interés se confirma hacia los hechos del mundo exterior, de su realidad fundamental, "aquí está la realidad".[42]

Desde tan temprano, se encuentran aquí tres inquietudes del artista relacionadas al proceso de autenticación que desarrollará: 1. el interés –y lo interesante– de la cotidianidad; 2. el acto físico de documentar *in vivo* sus temas; y 3. su claro y definitivo alejamiento de la abstracción de la época.

La autenticación de una imagen, en la investigación plástica de Colville, equivale a hacerla parecer verdadera en la experiencia estética tanto del espectador como del artista.[43] Asimismo, a través este proceso

penoso[44] de autenticación, el pintor afirma y confirma lo que nos rodea, lo familiar y, a su turno, esto afirma y confirma nuestra vida y nuestros valores. Pero sé que en esta apropiación de la autenticidad nos quedamos lejos de la ilusión que reconforta, tan querida en general por el ser humano, para encontrarnos en esta verdad que inquieta.

Este proceso de autenticación, a la par con la búsqueda ética y filosófica del pintor, se resume muy bien en esta cita de James Thrall Soby que hace Dow (1965): "Si quiere expresar lo invisible, hay que consagrarse enteramente a lo visible".[45] Colville únicamente podría asentir y, además, va en mi idea de aumento de lo visible, llevando lo pequeño, lo diminuto, a otras proporciones, tratando aquí tanto de los elementos materiales como metafóricos. Dándole su real y justa importancia, renovada. Repito: es reunir este tren y este caballo en una escena posible, obligándonos a preguntarnos por ellos dos, así como acerca de nuestro papel en la misma.

Considero que Colville es calificable como intelectual.[46] Y, consecuentemente, aborda en sus obras preguntas esenciales para el ser humano. Recurriendo a elementos cercanos, de la vida cotidiana, ordinarios, para tratar de la existencia, del hecho de existir en nuestro mundo, el pintor permite que se borre la distancia infranqueable entre lo reflexivo y lo cotidiano; al contrario, uno alimenta al otro y viceversa. Así, el espectador puede encontrar las ideas de Colville aquí expuestas: una creación conceptual y no exclusivamente mundana, la importancia de las grandes obras y de su contemplación al encuentro de la *tradición humana*, la esencial relación entre forma y contenido a través del vehículo del ser humano en sus obras. Sus ideas y concepciones se materializan frente a nosotros, no sin necesitar de esta misma contemplación y larga asimilación. Considero que se busca la creación de una obra que no imite a otro mundo, el onírico, sino que sea un mundo en sí, que ponga a "vibrar" al mundo real y presente. La extrañeza sentida cuando vemos a la obra de Colville en general viene del hecho de que ya no estamos atentos a lo que hay, a lo que existe a nuestro alrededor, a lo cotidiano en su esplendor y potencial.

VI. Una forma de justicia a la realidad

Las ambigüedades no radican en lo que vemos
sino en cómo nuestra visión nos lleva a pensar
David Burnett[47]

Continuando en la misma línea, es interesante añadir aquí la opinión que David Howes formula desde el título de su artículo, "Alex Colville, doing justice to reality".[48] Si Colville hace justicia a la realidad: ¿cuál justicia?, ¿a cuál realidad?

En vista a la obra de Colville, Howes basa su argumento en el pensamiento de George Grant, gran filósofo político canadiense, para quien: "[…] la justicia es el orden primordial que no medimos y definimos, sino a través del cual nos vemos medidos y definidos".[49] En los términos de Grant, el concepto de justicia se resume en tres preceptos básicos: 1. vivir bien en comunidad; 2. pensar abiertamente acerca de la naturaleza del todo, de la totalidad; 3. dar a cada ser humano lo debido.

El concepto de realidad se acerca al de un realismo visual verdadero que Colville logra a través de medios indirectos, en un proceso de autenticación y con una técnica complicada. Colville puntualiza su movimiento creativo, basado en un realismo agudo, utilizando una frase de Joseph Conrad: "Trato de rendir la más precisa justicia posible a la realidad".[50] Esta idea de justicia va más allá de la descripción de la naturaleza, llega a la de encarnar un orden natural y social justo. En este intento de rendir justicia a la realidad en sus obras, Colville acude, en sus formas, a límites muy bien trazados y definidos entre cada uno de los sujetos y su medio ambiente: recurre a figuras autónomas, independientes y autosuficientes. Estos límites corresponden a la justicia y a la no invasión de los unos por los otros.[51]

Howes acierta cuando dice que el tema de la contemplación es recurrente en las obras de Colville, el cual invita a su espectador a acercarse al todo, a la totalidad (y recuerdo que no existen ocurrencias o azares en el meticuloso proceso de elaboración de las obras que surgen de la imagi-

nación y se materializan en realidades autenticadas). El autor explica en seguida que la falta de una observación atenta puede llevar a una lectura equivocada o a un entendimiento erróneo de las obras complejas y densas.[52]

Al final, Howes retoma a *Caballo y tren* diciendo que en esta uniformización, en este liberalismo tecnológico, y desde la mirada que pone sobre Colville, todos andan en el tren y el caballo sombrío ha sido borrado. Es lo opuesto que aquí propone Colville en esta relación ser humano/animal/naturaleza. Para que no se borre el caballo. Que se haga justicia a esta realidad, la del otro.

VII. El tiempo en *Caballo y tren*

Ars longa, vita brevis
Hipócrates

De entrada, acercarse a la noción de tiempo es un tema complejo, con múltiples vértices y entendimientos, con una larga historia. ¿Por qué interesarme en la noción del tiempo y en sus declinaciones, en *Caballo y tren*? Considero que las razones son numerosas: el interés de Colville en *Ser y tiempo*; la discusión que toma lugar entre 1983 y 2009 entre Burnett, Cheetham y Howes, para saber si hay narrativa y tiempo, nociones estrechamente relacionadas en *Caballo y tren*, pero sin concentrarse muy detalladamente, sin adentrarse en el problema que pueden representar estos conceptos para un pintor reconocido, prestigioso, del cual la obra realista parece transparente y, evidentemente, es el caso de la misma obra pictórica *Caballo y tren*.

El tiempo, a nivel filosófico, se puede entender bajo tres conceptos distintos: 1. *el tiempo mensurable*, que se basa primeramente en los movimientos celestes observables, para después abarcar otros, cíclicos, tales como las temporadas, la alternancia día/noche, las mareas, la vida de los seres vivos y de las plantas, etc. Así, el tiempo va modulándose bajo orden, ritmo, flujo incesante, regular o irregular, en una sucesión, con

un antes y un después *en el presente*, este último punto ilustrando la relación de causalidad (la extensión en el tiempo de un fenómeno dado). Considero este tiempo mensurable como el más directamente accesible a todos, en sus medidas cotidianas y prácticas (horas, fechas y años) y en su visibilidad (crecimiento y envejecimiento).[53] 2. *La intuición del movimiento*, por su parte, se basa en la conciencia, en el alma, que se dilata del pasado al futuro, transitando por el presente, en un movimiento de duración, de continuidad. El tiempo se materializa así en la experiencia de cada uno, *en el presente*, la cual tiene a la vez inicio y fin; pero sigue extendiéndose en el tiempo, lo cual se vuelve movilidad.[54] 3. *La estructura de la posibilidad*, finalmente, de historia más reciente con la filosofía de corte existencialista, rompe con los dos conceptos anteriores construidos a partir del presente (en la primera el antes y el después se nombra en relación con el presente y en la segunda es un presente en continuidad en la historia), para dirigirse hacia *lo futuro*, *lo posible*, *el porvenir*. Esta otra perspectiva del tiempo, como posibilidad, está elaborada por Heidegger en *Ser y tiempo*.[55] Entiendo este último sentido de tiempo de la posibilidad en una forma circular con la imbricación implícita de las tres dimensiones/modalidades temporales.

VIII. Mi lectura del tiempo en *Caballo y tren*

{…} la pintura nunca está totalmente fuera del tiempo,
porque está siempre en lo carnal
Maurice Merleau-Ponty[56]

Después de esta revisión de las nociones de tiempo, quiero aportar unos elementos para continuar este diálogo sobre este tema: la representación del tiempo. Por la naturaleza misma del soporte, una pintura, tengo una idea de tiempo suspendido; pero también existen en la obra indicaciones marcándolo. Estamos en presencia, a la vez, de un tiempo descrito y de uno detenido. ¿Será esto un tiempo atemporal? ¿Sería únicamente una

cosa mensurable, dependiendo de marcas en un reloj o en señales? Presenté tres definiciones filosóficas del tiempo: el tiempo mensurable, una intuición del movimiento y una estructura de la posibilidad. ¿Dónde creo que se encuentra *Caballo y tren*?

Hay un elemento de la obra que ha sido muy poco mencionado en los autores que estudiaron, de lejos o de cerca, a *Caballo y tren*: el panel de señalamiento. Nadie se preocupó mucho por su presencia a excepción de Dow quien lo menciona de paso, sin mucha profundidad: "La distancia entre ellos se mide por un panel de señalamiento".[57] La función primera de tal objeto no es de servir como cinta de medir. Más bien sirve de aviso a la persona que lo ve, aviso que puede tomar distintos sentidos, de acuerdo con el *obstáculo* por venir. En este caso, Dow se detiene en una visión utilitaria, sí, del papel del panel, pero no en relación con su función primera. Se convierte en algo que no es: medir una distancia, una ilusión óptica pictórica.

Está puesto al límite izquierdo de la superficie pintada, y aunque sea su presencia muy discreta, es, como todos los elementos que componen la obra, y cualquier obra de Colville, esencial. No se puede quitar sin cambiar el equilibrio, la composición y el sentido de la misma. En la obra de 1954, al espectador no le es posible ver qué señala el poste, es un poste mudo, que no le está dirigido a él. Repara su revés, sus indicaciones siendo solamente legibles para el tren que viene en la vía férrea. Para el conductor del tren.

Una primera referencia al tiempo se encuentra en el señalamiento aquí puesto: indica que en el invierno, el conductor cuenta con una locomotora especialmente equipada con quitanieve en frente y otra al lado, pues existen obstáculos escondidos en la nieve.[58] Señala al futuro.

El tren que está aquí no es este tipo de locomotora de invierno. La señal, en el presente de la obra, trata de una extensión en el tiempo, de una condición presente que se materializó/materializará en un pasado/futuro cercano. La masa de hierro negra, en el presente de la obra, se confrontó/confrontará a una masa blanca, espesa, horizontal y extendida,

hecha de agua pero que puede pasar de copo de nieve a hielo. En el momento presente, el único *obstáculo* (sea entendido como material o moral, lo que es el *problema* que aquí Colville representa) al cual se confronta la locomotora es a un caballo, desprovista de herramientas de ayuda en las circunstancias y se enfrenta a una masa sombría, delgada, vertical y compacta, hecha de agua que se puede volver músculo y sangre. El peligro hacia el cual va el tren no es el anunciado. Ni los dos círculos del panel de señalamiento ni los ojos del caballo se ven. Los dos miran hacia el tren. El tren del pasado (este modelo de máquina de tren dejó de circular en estos mismos años, alrededor de 1954) ve al mismo momento al futuro (el panel) y al presente (el caballo). Pero, sobre todo, el tren ve al espectador a los ojos.

Aquí, en la lectura del tiempo, pienso en la idea de *cuerpo viviente* que utiliza Colville, es decir, que *Caballo y tren* se encuentra en una *tradición humana*, en este caso preciso a través de la historia del arte, sin quedarse en la única forma, sino que se interesa por el concepto, por elementos míticos del inconsciente (el caballo y el tren, con un elemento de comunicación entre los dos) para darles una ventana en el pasado, en el presente y en el futuro.

Y regreso así con la tercera acepción filosófica del tiempo, la de Heidegger, en la cual el tiempo se hace circular, abierto, con pasado, presente y futuro que se reúnen en la posibilidad del ser. Es preciso subrayar que es mi lectura desde mi comprensión del filósofo. *Caballo y tren* no cuenta una historia (*story*) en su forma generalmente entendida. Pero sí narra tres tiempos: el tren del pasado, el caballo del presente y el panel de señalamiento del futuro. Constituye un entrelazamiento de los tres tiempos: el tiempo mensurable, una intuición del movimiento y una estructura de la posibilidad.

Conclusiones

Más que previsible, una conclusión debe ser aceptable
Paul Ricoeur[59]

La propuesta formulada al inicio proponía explorar la inclusión de animales que hace Colville en su obra pictórica, y esto más específicamente en *Caballo y tren*, lo que podía llevar a un mejor conocimiento del arte, de esta obra, y al reconocimiento de nuestra responsabilidad hacia el otro, el animal, llevando tal análisis en paralelo a las reflexiones de los autores que se han acercado a dicha obra. Todo lo anterior basándose en mi propuesta de la presencia de una intención de aumento de lo visible en la obra de Colville, es decir, el deseo de dar una atención a lo cotidiano, a lo olvidado, bajo una mirada renovada y justa a la obra. Este reunir tren y caballo, en una escena probable, incluyendo al espectador como tercer participante en lo representado. Así, termino el presente texto con tres posibles aperturas hacia el aumento de lo visible, tratándose de *Caballo y tren*, dichas aperturas, en la mayoría de los casos y respetando el desarrollo de su propuesta plástica tanto en contenido como en forma, pueden aplicarse no sólo a esta obra sino a su conjunto.

Encontré que Colville decidió que su obra esté sustentada, a la vez, por una técnica controlada y acabada y con un contenido, abordando las preguntas esenciales del ser humano, en un lenguaje entendible. Da al espectador a preguntarse: ¿Qué es? ¿Qué hay aquí? ¿Por qué? Lo aparentemente banal, anecdótico o superficial, que trata primera y exclusivamente de la experiencia física cotidiana, recibe estas preguntas abriendo paso a una posible reflexión de lo que se toma por sentado, llevándolo a un acercamiento diferente, a lo espiritual. Se trata de *un primer aumento de lo visible*: es *tomar conciencia*,[60] casi como un gesto o una acción, de lo que hay, de lo que existía, existe y sigue existiendo, a nuestro alrededor. Y Colville lo logra a través del *cuerpo viviente* que constituye la *tradición humana*.

Como lo menciona Burnett, deseaba *quedarme atenta a lo que había* y hacerle justicia, en la medida de lo posible, dando palabra a la obra y a dichos autores para después mezclar mi voz con la suya. Se trata de lo físico de la obra; pero sobre todo de su contenido metafórico, es decir, que propone *un segundo aumento de lo visible*: *quedarse atento* a lo que se entendió de la obra para seguir desarrollando la construcción de su explicación.

Así, recurro a lo aprendido a través de la observación del conjunto (accesible) de las obras de Colville –autenticación– y del estudio atento de las mismas, buscando posibles relaciones y correlaciones. El poste de señal se vuelve legible, dando a conocer su mensaje preciso: una advertencia de obstáculos escondidos en la nieve. Accedo a una idea de narrativa, pero como una continuidad pintor-obra-espectador en una relación temporal, alargada. Finalmente, sin darme cuenta al inicio, me apropié del proceso de autenticación promovido por Colville para desarrollar mi investigación.

En una dirección más general, y tal como fue propuesto al inicio, quedo convencida de que *Caballo y tren* ha constituido y sigue constituyendo un instrumento real para la reflexión y para la expresión de ideas filosóficas. En este sentido, Colville ha logrado uno de sus objetivos: a través de una obra de arte, llevar al espectador a valorar lo que está aquí, y despertar a nuestra manera de olvidar el valor de lo cotidiano. Espero así haber podido dar otro aporte en esta tentativa de clarificar y hacer accesible un tema polémico de filosofía de la cultura: cuál es/cuál puede ser el sentido de la pintura realista, refiriéndome concretamente a una obra, *Caballo y tren*, de un pintor canadiense, Colville, para de esta manera tratar de dar justicia a la realidad y buscar respuestas a las preguntas iniciales.

Todo lo anterior no deja lugar a dudas: es sumamente interesante seguir viendo las obras de Colville, ciertamente a *Caballo y tren* y, de manera más amplia, a los animales que aparecen en ellas para continuar aumentando lo visible.

Termino entonces en la circularidad del tiempo, es decir, que trata de *un tercer aumento de lo visible*: *aceptar* que no existe pasado, presente ni

futuro en la obra de arte sino un diálogo constante y consistente en la búsqueda de su misterio, que no acaba. Tomar en cuenta los límites de la interpretación en el tiempo en contraste con la permanencia de la obra en el tiempo. Un aumento de lo visible que es un enfoque preciso hacia los motivos en la obra; pero que, sobre todo, multiplica las posibilidades de lecturas e interpretación de *Caballo y tren*. El caballo tal como todos los elementos visibles en *Caballo y tren* ha cobrado muchos más sentidos y, ahora sí, sé qué vale la muerte de un caballo y el espectador/lector habrá decidido por él mismo a esta interrogante.

Notas

[1] Este texto se hizo a partir de la tesis de Maestría titulada "Una lectura de *Caballo y tren* (1954) de Alex Colville. Aumento de lo visible", del Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, defendida en julio de 2011. La Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto dirigió tal investigación. El Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo y el Dr. Jaime Vieyra García actuaron como lectores.

[2] "[…] I feel that without animals everything is incomplete". Colville en entrevista con Burnett, 28 de julio de 1982. Reportado en D. Burnett, *Colville*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983, p. 157.

[3] Este calificativo se encuentra en dos autores: D. Daly Hartin. "Conservation d'un chef-d'oeuvre canadien: les techniques et les matériaux utilisés par Alex Colville pour son tableau *Cheval et train*", en *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2005, p. 271; y M. Bell. "Alex Colville *Horse and train*", *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Judith Terry (ed.), Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 2005, p. 172. En 1955, *Horse and train* fue presentada en la exposición *Alex Colville* en la *Hewitt Gallery* en Nueva York, alguien trató de limpiar la obra con productos de limpieza, creyendo que sin dudas debía venir más clara. Como los óleos y glacis de la obra estaban todavía frescos, este gesto provocó la aparición, a mediano plazo, de unas pocas grietas de secamiento.

[4] *Caballo y tren*. Alex Colville. 1954. Caseína y tempera sobre panel de madera. 41.2 x 54.2 cm. Donación de Dominion Foundries and Steel Ltd. Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario, Canadá. Disponible en http://www.artgalleryofhamilton.com/imagebank/aa_medaic_signin.php.

[5] "Form and content, then, are inseparable; neither one can be isolated effectively from its companion for individual examination". Alex Colville. "My experience as a painter and some general views of art". Citado en H.J. Dow. *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972b, p. 206.

[6] Ver M. Bell. *Op. cit.*, y D. Burnett. *Colville*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983, p. 97.

[7] Ver R. Campbell. *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*, London, Hollis & Carter, 1951; A. Lyle (Campbell). *Poetic justice: a memoir of my father Roy Campbell*, Francestown, N.H, Typographeum, 1986.; J. Pearce. *Bloomsbury and Beyond: The Friends and Enemies of Roy Campbell*, London, Harper Collins, 2001.

[8] En la literatura revisada, es primeramente H.J. Dow quien establece el vínculo, preciso y amplio, entre *Caballo y tren* y Campbell en "The magic Realism of Alex Colville", en *Art Journal*, xxiv. 4 (1965), p. 321. Hasta donde sé, este vínculo nunca fue desmentido por Colville. Todos los demás autores que mencionan esta relación se han apoyado en este trabajo de Dow.

[9] R. Campbell. "Dedication to Mary Campbell". *The collected poems of Roy Campbell*. Londres: The Bodley Head, 1949, p. 177. Dicho poema abre la sección de poemas satíricos del libro. Ninguno de los autores, cuando citan los dos versos de Campbell, incluyen el ":" que aparece al final, después de *blindado*, mismo signo que indica continuidad o explicación. De todos modos, existe un parentesco entre estos dos entes en la característica de sombrío. Leer el párrafo completo da la oportunidad al espectador de situar la cita en un contexto más global, sin caer en la trampa de ver en la obra la ilustración del poema. Va así: "Yo desprecio el desfile de su ataque masivo / Y lucho con mi guitarra colgada en la espalda, / Contra un regimiento opongo un cerebro / Y un caballo sombrío contra un tren blindado: / Me gusta engañar a sus tiradores mostrando / Mi imagen ficticia (maniquí) detrás de una piedra, / Para escuchar sus gritos de triunfo cuando la (lo) tocan / Y luego disparan una docena más". "I scorn the goose-step of their massed attack / And fight with my guitar slung on my back, / Against a regiment I oppose a brain / And a dark horse against an armoured train: / I like to trick their marksmen having shown / My dummy image from behind a stone, / To hear their yell of triumph when they score / And then to snipe off all a dozen more". R. Campbell. *Ibid.*

[10] O. Paz. *El arco y la lira*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 45.

[11] La técnica utilizada por el pintor (caseína y tempera) implica un trabajo lento y meticuloso. "El proceso técnico de Colville es minucioso, meticuloso y deliberado. Hace todo lo posible para dar un alto grado de permanencia a sus obras. 'Quiero realmente que mis pinturas duren. Desde el principio, siempre lo he considerado así. La idea que tienen algunos pintores, que en realidad aprecian que las pinturas envejezcan y se transformen... Nada me gustaría más que evitarlo'". "Colville's technical process

is thorough, meticulous and deliberate. He makes every effort to impart a high degree of permanence to his works. 'I really want the paintings to last. Right from the beginning, I've always felt this way. The idea that some painters have, that they actually like the paintings to age and transform... there's nothing I'd like more to avoid'". D. Daly Hartin. "A Day with Alex Colville", en *Canadian Conservation Institute*, *CCI Newsletter* (Ottawa), Núm. 34, (December 2004). Disponible en http://www.cci-icc.gc.ca/cci-icc/about-apropos/nb/nb34/colville-eng.aspx.

[12] No se puede descartar tampoco la idea de que Colville se interesó en este cuadro en la vida del mismo poeta y su época. Existe un cierto parentesco entre los dos: se pueden calificar como conservadores y tradicionalistas. Campbell es más escandaloso en sus actitudes y posiciones, pero también Colville hizo elecciones drásticas tratando de su estilo y manera, en oposición a los movimientos de vanguardia, de su resistencia a valores más progresistas con su respeto por la tradición y la continuidad y viéndose como un aristócrata.

[13] "We can only conclude that our public must consist of those people from all classes who are capable of experiencing painting". Colville. Citado en H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.*, p. 208.

[14] M. Merleau-Ponty. *El mundo de la percepción*. *Siete conferencias*, trad. Víctor Goldstein, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 24.

[15] "Can a painter regard the world, any human beings, as so much raw material, like a pile of lumber or a carful of iron ore [como la bauxita], from which he simple fashions aesthetically pleasing artifacts?", Colville, citado en H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.* p. 205.

[16] Preciso que aquí no se trata del realismo como movimiento plástico, que ocurre desde la segunda mitad del siglo XIX, y en donde el realismo busca traducir la realidad con objetividad, sin idealizarla, sin referirse a temas históricos, mitológicos, religiosos o alegóricos. Presentan al ser humano en sus tareas normales, alejándose del arte ostentoso y burgués (estamos después de la Revolución francesa que tuvo lugar entre 1789 y 1799). En este sentido, véanse las obras de Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877) y Honoré Daumier (1808-1879). Al nivel estético, la discusión acerca del realismo y de su relatividad es amplia, pero conservo como referencia a Carlos Cid Priego cuando escribe: "El mundo antiguo consideró la evaluación del Arte como la conquista de la técnica de la *mímesis* (imitación literal), también en parte del Renacimiento, al menos en teoría desde Leonardo a Vasari, y gran parte de la Historia artística europea en la antigüedad y desde el siglo XIV a finales de XIX. Las masas no preparadas siguen todavía hoy identificando al máximo valor estético con la imitación más apurada. Los descubrimientos en torno al cambio de siglo (Einstein, Planck, Bohr, Freud, etc.), desacreditaron la realidad tradicional, hoy cuestionada hasta en su esencia conceptual. El supremo realismo de antaño aparece como un sistema

de convencionalismos aceptados y compartidos, pero tan falso o verdadero como cualquier otro". C. Cid Priego. "Algunas reflexiones sobre el autorretrato" en *Lino*, núm. 5, (1985), p. 181. Entiendo que el realismo responde a una concepción, variable, correspondiendo a una cultura, una época, un lugar dados.

[17] Para tener más detalles acerca de la concepción del arte de Colville, ver H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.*, pp. 203-208.

[18] Aunque el concepto de surrealismo tal como fue definido por André Breton (1896-1966) en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*: "Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" debería de sufrir una modificación importante con la intervención de una preocupación estética y moral en el caso de las obras de Colville. A. Breton. "Primer manifiesto del surrealismo (1924)", en A. González García, F. Calvo Serraler y S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003, p. 399.

[19] Los primeros ensayos de estética dedicados enteramente a Colville son de H.J. Dow (1965. "Alex Colville as an image-maker". *British Journal of Aesthetics* 12.3 (1972a): 290-302. Disponible en http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/12/3/290, y 1972b, *Op. cit.*) y de P.A.E. Hutchings ("The celebrative realism of Alex Colville", en *Westerly*, (August 1965), pp. 55-65 y "Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada", en *Bulletin*, 8 IV.2 (1966), pp. 16-28. De este último, ver mi traducción: "Realismo, surrealismo y celebración: las obras pictóricas de Alex Colville en la colección de la Galería Nacional de Canadá", en *Devenires* (Morelia), núm. 22, (Jul. 2010), pp. 136-162.

[20] Es importante notar que el término realismo mágico es polémico. Se confunde fácilmente con el surrealismo, lo real maravilloso y la nueva objetividad. Lo que distingue estos estilos parece no ser tan definido ni definible. Dicha expresión nació en 1925, por un crítico de arte alemán, Franz Roh, quien la utilizó en su libro *Problemas de la nueva pintura europea* (F. Roh. *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei* (*Postexpresionismo, realismo mágico*. *Problemas de la nueva pintura europea*), Klinkhardt y Biermann (ed.), Leipzig, 1925), en relación con la pintura alemana y europea de la posguerra. En la época, Roh quería demarcar el realismo mágico del Expresionismo, y elaboró una lista de veintidós características propias que debían tener las obras del nuevo movimiento.

[21] Definitivamente, la lectura religiosa/humanista de H.J. Dow es debatible e interesante para cuestionar, inclusive cuando Colville, si bien se queda interesado en

la idea de la religión, se mantiene "inclinado a pensar que ningún hombre que sea un verdadero artista puede ser religioso hoy en día". "[...] inclined to think that no man who is a real artist can be religious in this day an age [...]". Palabras de Colville reportadas en una entrevista. Eve Johnson. "Images out of the ordinary", en *Vancouver Sun*, (14 June 1984), p. B1, citado en M.A. Cheetham, *Alex Colville. The Observer Observed*, Toronto, ECW Press, 1994, p. 98.

[22] No trata de *Caballo y tren* en sus textos.

[23] Las obras originales, por su mismo lento proceso de elaboración, quedan económicamente fuera del alcance este hombre ordinario. Pero su trabajo ha sido conocido y difundido cada vez más ampliamente: se encuentra en reproducciones (disponibles a costos menos elevados), en cobertura de libros, en estampas, en monedas, en discos (M.A. Cheetham reporta que *Caballo y tren* fue utilizado en la portada de un disco del cantante de rock canadiense Bruce Cockburn. De esta manera, la obra ha conocido una difusión importante, a espectadores inesperados cuando se puede pensar razonablemente que los amantes de rock no son necesariamente los que visitan las exposiciones y los museos. M.A. Cheetham. *Op. cit.*, pp. 80, 81 y 86) y, claro, en museos, en colecciones públicas, nacionales e internacionales, con exposiciones que se trasladan por todas partes del mundo (Alemania, Canadá, China, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Japón).

[24] "Quizás, entonces, es el hecho de que lo inusual se hace para parecer ordinario o doméstico lo que da esta imagen su carga misteriosa". "Perhaps, then, it is the fact that the unusual is made to seem ordinary or domestic that gives this picture its mysterious charge". M.A. Cheetham. *Ibid.* p. 91. "[...] dos cualidades que son esenciales para un artista – un sentido de la humildad y del misterio" "[...] two qualities which are essential to an artist – the sense of humility and the sense of mystery". Colville, citado en H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.*, p. 204. "Algunas cosas son bastante espléndidas; el realista mágico ve esto y nos lo hace ver también: sus pinturas son realizaciones de momentos de esplendor, y celebran la existencia". "Some things are quite splendid; the magic realist sees this and he makes us see it too: his paintings are realizations of moments of splendour, and they celebrate existente". P.A.E: Hutchings. *Op. cit.*, 5. "Del mismo modo, por lo tanto, el arte mágico es representacional y controlado, y evoca emociones seleccionadas con la intención de transferir estas sensaciones en asuntos humanos prácticos". "Similarly, therefore, magical art is representationnal and controlled art, which evokes selected emotions with the intention of discharging those feelings into practical human affairs". H.J. Dow. 1965. *Op. cit.*, p. 324.

[25] "[...] he insists that here is reality; one cannot be an outsider". D. Burnett. *Op. cit.*, p. 113.

[26] O. Paz. *Op. cit.*, p. 45.

[27] "Art itself became subject". H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.*, p. 41.

[28] "The horse quite evidently symbolizes the artist". H.J. Dow. *Ibid.*, p. 41.

[29] D. Burnett se opone a la interpretación de Dow para quien el caballo "representa evidentemente al artista", "[…] 'quite evidently symbolizes the artist'". *Op. cit.*, p. 97.) y que se confrontan en la obra el animal y la máquina. El autor prefiere ver en dicha obra, y con base en los versos antes mencionados, una oposición entre el comportamiento individual (*brain* y *dark horse*) y el de masa (*regiment* y *armoured train*).

[30] La relación que "lo propio del hombre es la creación tal como fue previsto por la Providencia" y que "lo propio del caballo es galopar a plena velocidad" es extraña. ¿Qué es lo propio del hombre? ¿Qué es lo propio del caballo? H.J. Dow. 1972b. *Op. cit.*, 42.

[31] Precisa pregunta formulada por D. Leclerc. 2000, *op. cit.*, p. 12.

[32] A. Blanco. *Las voces del ver. 42 ensayos sobre artes visuales*, México D.F., Sello Bermejo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 20.

[33] En la tesis de maestría de la que se deriva este trabajo se presentan otras acepciones: la interpretación antropocéntrica de David Burnett y las de M.A. Cheetham y D. Daly Hartin con su concepto de autenticación. Consultarla para más detalles.

[34] "Le cheval est libre de prendre une autre direction". D. Leclerc. *Op. cit.*, p. 12.

[35] "I'm trying to make a painting that will not seem horrible inferior, [to] produce a world, make a world, that won't seem horrible inferior to the actual world that God has made…" Alex Colville. "Alex Colville on Alex Colville". *Alex Colville: Diary of a War Artist*. Comp. Graham Metson y Cheryl Lean. Halifax: Nimbus. 1981, p. 208. Citado en M.A. Cheetham. *Op. cit.*, p. 85.

[36] Es importante recordar que H.J. Dow y P.A.E. Hutchings ya se acercaron a esta noción; pero sin utilizar la palabra que D. Burnett y M.A. Cheetham emplearán después.

[37] "Slowly he came to realize that his way was not through abstract themes but through an acute and considered observation of his immediate circumstances and surroundings". D. Burnett. *Op. cit.*, p. 56.

[38] En este caso, es interesante reportar una parte de la cita que D. Burnett hace de Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*: "Therein lies the social significance of art: it is constantly at work educating the spirit if the age". Citado en D. Burnett. *Op. cit.*, p. 64.

[39] "He does not paint 'slices' from the real world but makes constructions from the complex processes of his perceptions, his experiences, and his memory. His pictures are symbols of this process, not simply a record of the natural world nor the content of a dream world". *Ibid.*, p. 76.

[40] "[…] what I think of as authenticating the thing so that it is not just a kind of an abstract or symbolic (train), but a very specific, actual thing". *Ibid.* p. 105.

[41] En apoyo a la descripción de este proceso de autenticación elaborado por Burnett y por Cheetham, reporto que en 2004, a cincuenta años de su creación, se llevó a

cabo, en presencia del artista, una evaluación de *Caballo y tren*, bajo la dirección de D. Daly Hartin del Instituto Canadiense de Conservación. La restauradora principal del Laboratorio de Bellas Artes de este Instituto describe en un artículo cómo se elaboró esta obra: en la etapa de los bocetos preparatorios, Colville se fue a una vía férrea, en el atardecer, cerca de su casa, en el pantano Tantramar, para poder ver, experimentar y representar fielmente la luz de esta hora, la iluminación peculiar de esta escena, para autenticarla. Así, el pintor pudo observar la luz del faro del tren así como su reflejo en la vía. Aquí se presenta un ejemplo del proceso de estudio y de construcción de Colville. Ahora, el resultado de este proceso no termina aquí: en la elaboración final de la obra, el pintor dispone de un "repertorio" de referencias ajustado a la vida real, autenticado a las condiciones reales de lo retratado, pero la composición de la obra misma, su puesta en escena, variará de la de los bocetos. Ver D. Daly Hartin. 2005. *Op. cit.*, p. 271.

[42] "[...] he insists that here is reality; one cannot be an outsider". D. Burnett. *Op. cit.*, p. 113.

[43] M.A. Cheetham. *Op. cit.*, p. 82.

[44] "[...] the painstaking process of authentication". M.A. Cheetham. *Ibid.*, p. 83.

[45] "If you want to express the invisible, devote yourself entirely to the visible". Contemporary Painters. New York: Museum of Modern Art, Simon and Schuster, 1948, p. 113, citado por H.J. Dow. 1965. *Op. cit.*, p. 327.

[46] Esta afirmación se basa en las lecturas revisadas y en el examen de la obra del pintor. Dow publicó tres textos de Colville como anexo en su libro de 1972 *The Art of Alex Colville:* "My experience as a painter and some general views of art", de 1951 (se trata de una conferencia que dio Colville en noviembre de 1951, en la inauguración de una exposición suya en el *New Brunswick Museum*); "Alex Colville on his centennial coins", de 1966, donde explica los símbolos animales elegidos para el diseño de las monedas canadienses en su centenario; "18 Canadian Artists, 1967", de 1967, donde responde a la pregunta que se acaba de mencionar, a saber, por qué pintar cuando existe la fotografía. Además, en 1981, Colville publicó *Alex Colville: Diary of a War Artist*, donde aparecen muchos de los bocetos y dibujos de esta época. Y en 1983, Colville hace la "Introducción" del libro de D. Burnett, *Colville*. ("Introduction", en David Burnett, *Colville*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1983, p. 15.) Además, M.A. Cheetham presenta a Colville como un gran lector y D. Leclerc precisa que Colville se interesó en *Ser y tiempo* de Heidegger (Heidegger, M. *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2002.), teniéndolo como libro de cabecera a lo largo de su producción. D. Leclerc. *Op. cit.*, p. 11. En un video que viene en la página del artista en el *Museo de Bellas Artes de Canadá*, titulado *Ser y tiempo*, Colville explica la relación entre su trabajo y dicha obra: "[...] llegué a la idea que pinto el ser y el tiempo, y lo que quiero decir con esto, sé que se trata de palabras muy abstractas, hago referencia

evidentemente al gran filósofo Martin Heidegger y a su obra, *Ser y tiempo*, publicada creo en 1926 bajo el título de *Sein und Zeit*. Pienso que mis pinturas tratan del ser". "[…] j'en suis venu à l'idée que je peins l'être et le temps, et ce que je veux dire par là, je sais qu'il s'agit de mots sont très abstraits, et je fais bien sûr référence au grand philosophe allemand Martin Heidegger et à son ouvrage, *L'Être et le temps* publié, je crois, en 1926 sous le titre de *Sein und Zeit*. Je pense que mes tableaux traitent de l'être". Colville, Alex. "L'être et le temps". *Rendez-vous avec l'artiste.* Cybermuse. Musée des beaux arts du Canada. s/f. Disponible en http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=1087. Trascripción en francés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_f.pdf. Trascripción en inglés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_e.pdf. 20 Jun. 2009.

[47] "Ambiguities lie not in what we see but in how our seeing leads us to think". D. Burnett. *Op. cit*., p. 27.

[48] Howes, David. "Alex Colville, doing justice to reality" en *What is Canadian Icon*? (junio 2009). s/n. http://canadianicon.org/table-of-contents/alex-colville-doing-justice-to-reality/.

[49] "Justice is the overriding order which we do not measure and define, but in terms of which we are measured and defined". Citado por D. Howes. *Ibid.* s/p.

[50] "I try to do the highest possible justice to reality". Howes. *Ibid.*

[51] Es prudente aquí precisar que si se ven claramente en obras realistas, la noción de límite es un concepto que se explora también en el abstraccionismo (por ejemplo en el *action painting* y el *color field painting*).

[52] D. Howes menciona al espectador en general en su posible lectura de *Target Pistol and Man* [1980] y a Mario Tuzi en su lectura de *Pacific* [1967]. El significado de una obra de Colville siempre está a prueba, invitando, como ya fue mencionado, a ver, libremente, la totalidad y a no aislar los elementos aquí presentados, relacionados.

[53] Se desarrolló en el pensamiento desde Aristóteles, Platón, Epicuro hasta un interés siempre presente en cuanto a la existencia misma del tiempo mensurable y sus modalidades con D.H. Mellor, John McTaggart Ellis, Sydney Shoemaker, Paul Horwich, Ilya Prigogine, Nicholas Rescher y Alasdair Urquhart, Paul Teller, entre otros. Ver la entrada "Tiempo" en N. Abbagnano. *Diccionario de la Filosofía*. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero. Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleta, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova y Juan Carlos Rodríguez. 4ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007 (1961), pp. 1034-1037.

[54] Se desarrolló en el pensamiento de Plotino, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, San Agustín y Henri-Louis Bergson, entre otros. Ver la entrada "Tiempo" en N. Abbagnano. *Ibid.*

[55] M. Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2002.

[56] M. Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*. *Siete conferencias*, trad. Víctor Goldstein, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 60.

[57] "[…] The distance between them is measured by one stationary signpost […]". H.J. Dow. 1972b. *Op. cit*., p. 41.

[58] Comunicación personal: "Sign: Snow plow & Flanger Board Function: Warns snow plow and flanger operators of obstacles hidden in the snow". Stéphanie, Bureau de Soutien à la Clientèle, *VIA Rail Canada*. 15 Ago. 2010.

[59] P. Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, México D.F., Siglo veintiuno editores, 2004, p. 252.

[60] Lo entiendo aquí como *recoger* o *asir* la conciencia *con las manos*.

Obras de Alex Colville estudiadas en el marco de la tesis*

Estudio para *Caballo y tren.* Alex Colville. 1954. Caseína tempera. Dimensiones (de la hoja completa): 25.4 x 35.6 cm. Firmado y fechado con lápiz: Alex Colville 1954. Donación de la Dra. Helen J. Dow, Guelph, 1986. *Art Gallery of Ontario*, Toronto, Canadá.

Estudio para *Caballo y tren.* Alex Colville. 1954. Lápiz y tinta negra. Dimensiones (de la hoja completa): 32.5 x 25.2 cm. Firmado y fechado con tinta: 1 June 54/Alex Colville. Donación de la Dra. Helen J. Dow, Guelph, 1986. *Art Gallery of Ontario*, Toronto, Canadá.

Caballo y tren. Alex Colville. 1954. Caseína y tempera sobre panel de madera. 41.2 x 54.2 cm. Donación de *Dominion Foundries and Steel Ltd. Art Gallery of Hamilton*, Hamilton, Ontario, Canadá.

* Por razones de derechos de autor, no se pueden reproducir en esta publicación.

Bibliografía

Bell, M. (2005), "Alex Colville *Horse and Train*" en Judith Terry (ed.), *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Hamilton: Art Gallery of Hamilton.

Blanco, A. (1997), *Las voces del ver. 42 ensayos sobre artes visuales*, México d.f.: Sello Bermejo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Breton, A. (2003), "Primer manifiesto del surrealismo (1924)" en A. González García, F. Calvo Serraler y S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Ediciones Istmo.

Burnett, D. (1983), *Colville*, Toronto: Art Gallery of Ontario.

Campbell, R. (1949), "Dedication to Mary Campbell" en *The collected poems of Roy Campbell*, Londres: The Bodley Head.

__________ (1951), *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*, Londres: Hollis & Carter.

Cheetham, M.A. (1994), *Alex Colville. The observer observed*, Toronto: ecw Press.

Cid priego, C. (1985), "Algunas reflexiones sobre el autorretrato" en revista *Lino*, núm. 5.

Colville, A. (1983), "Introduction", en D. Burnett, *Colville*, Toronto: Art Gallery of Ontario.

__________ (1972), "My experience as a painter and some general views of art", en Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

__________ (1972), "Alex Colville on his Centennial Coins", en Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

__________ (1972), "Statement '18 Canadian Artists, 1967'", en Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

Daly hartin, D. (2005), "Conservation d'un chef-d'oeuvre canadien: les techniques et les matériaux utilisés par Alex Colville pour son tableau *Cheval et train*", en *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*, Hamilton : Art Gallery of Hamilton.

__________ (2004), "A Day with Alex Colville", en revista *Canadian Conservation Institute*, *CCI Newsletter*, Núm. 34 (Diciembre 2004).

Disponible en línea:

http://www.cci-icc.gc.ca/cci-icc/about-apropos/nb/nb34/colville-eng.aspx.

Dow, Helen J. (1972a), "Alex Colville as an image-maker" en revista *British Journal of Aesthetics*, núm. 12.3.

Disponible en línea:

http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/12/3/290.

__________ (1972b), *The art of Alex Colville*, Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

__________ (1965), "The magic realism of Alex Colville" en revista *Art Journal*, xxiv, 4.

Heidegger, M. (2002), *Ser y tiempo* (Trad. Jorge Eduardo Rivera), Madrid: Trotta.

Howes, D. (2009), "Alex Colville, doing justice to reality" en *What is Canadian Icon*? (15 junio 2009), s/n. Disponible en línea: http://canadianicon.org/table-of-contents/alex-colville-doing-justice-to-reality/.

Hutchings, P.A.E. (1965), "The celebrative realism of Alex Colville" en revista *Westerly*, Núm 2, agosto 1965, Perth: University of Western Australia Press.

__________ (2010), "Realismo, surrealismo y celebración: las obras pictóricas de Alex Colville en la colección de la Galería Nacional de Canadá" (Trad. Hélène Trottier) en *Devenires* núm. 22, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

__________ (1966), "Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada", en revista *Bulletin* (Ottawa), Núm. 8 iv. 2.

Leclerc, D. (2000), "Alex Colville. Jalons", en *Vernissage* (Ottawa), Núm. 2.3, Encarte.

Campbell Lyle, A. (1986), *Poetic justice: a memoir of my father Roy Campbell*, Francestown (New Hampshire): Typographeum.

Merleau-ponty, M. (2003), *El mundo de la percepción*. *Siete conferencias* (Trad. Víctor Goldstein), México d.f.: Fondo de Cultura Económica.

__________ (1977), *El ojo y el espíritu* (Trad. Jorge Romero Brest), Buenos Aires: Paidós.

Paz, O. (1979), *El arco y la lira*, México d.f.: Fondo de Cultura Económica.

Pearce, J. (2001), *Bloomsbury and Beyond: The Friends and Enemies of Roy Campbell*, Londres: Harper Collins.

Ricoeur, P. (2004), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, (Trad. Agustín Neira), México d.f.: Siglo xxi.

Roh, F. (1925), *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei*, Leipzig : Klinkhardt y Biermann.

Bibliografía adicional

Colville, A. (2009), "L'être et le temps". *Rendez-vous avec l'artiste.* Musée des beaux arts du Canada.

Disponible en línea:

http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=1087.

Trascripción en francés:

http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_f.pdf.

Trascripción en inglés:

http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_e.pdf. 20 Jun. 2009.

7. Presentación a "Duchamp y los *ready-mades*. Dos ejemplos y una interpretación" de Victoria Sánchez Villicaña

Fernanda Navarro Solares

En el Museo Reina Sofía de Madrid tuvo lugar del 26 de octubre de 2011 al 27 de febrero de 2012 la exposición *Locus Solus, Impresiones de Raymond Roussel* dedicada a la relevancia e influencia de este escritor en el ámbito artístico del siglo XX. Si de Roussel y de arte contemporáneo se trata, salta como un resorte automático un nombre: Marcel Duchamp. Quienes tuvimos el privilegio de leer las páginas que aquél le dedicó Michel Foucault, quienes, además, pudimos conocer a artistas contemporáneos que trabaron amistad con Duchamp, quienes, en fin, nos asomamos con atención y cuidado a la obra de este artista, no podemos dejar de celebrar esta feliz coincidencia, este encuentro de dos artistas que movieron, y cómo, el piso de la literatura y del arte del siglo XX; porque, entre otros artistas, no podían faltar obras de Duchamp en dicha muestra. *Impresiones de África*, publicada en 1910, la obra más conocida de Roussel, constituye un ejercicio de filigrana literaria y desbordante imaginación; uno, como viajero perdido en el corazón de aquel continente, no consigue encontrar los signos de orientación en su laberíntica lectura hasta bien adentrado en ella. Una vez encontrado el hilo orientador, el lector no puede ocultar su sonrisa provocada por los finos

juegos en que se vio envuelto desde el momento en que abrió el libro. Años después, Roussel trazó las huellas que permitían seguir su rastro de autor de novelas.

Duchamp nunca ocultó su admiración y la influencia que sobre él había ejercido aquella representación teatral a la que había asistido, una adaptación de la novela de Roussel, en compañía de Francis Picabia y Guillaume Apollinere, en junio de 1911. Así se lo hizo saber en su entrevista a Pierre Cabanne, prefería estar influenciado por un escritor que por un pintor. En efecto, el autor de *Desnudo bajando la escalera*, tras haber tenido que renunciar a que esta obra fuera exhibida en el Pabellón de los Independientes de París, en 1912, porque no estaba dispuesto, tal como se lo hicieron saber sus hermanos, a cambiar un título que no era del agrado de aquellos últimos vanguardistas, es decir, los cubistas, llegó a la convicción de que sería libre el resto de su vida al precio de formar parte de los nómadas solitarios. Así, precisamente, calificaba él a Roussel, "loco solitario", haciendo un reversible juego de lenguaje, al que tan aficionado era el escritor, con el título de otra obra suya: *Locus Solus*. Duchamp huyendo de la Francia de la Primera Guerra Mundial, Duchamp huyendo de Estados Unidos, cuando entra en la guerra ese país, rumbo a la Argentina, Duchamp a caballo de Europa y América, saludando a dadá, confraternizando con los surrealistas, admirado y sustituido, en el marco de la versión de mayor glamour de las vanguardias, por Andy Warhol.

Roussel hacía cosas con palabras, Duchamp hacía hablar a los objetos. En *Impresiones de África*, llevados por la homofonía del lenguaje, somos testigos del emerger de los instrumentos más extraños tales como la máquina viviente reproductora de sonidos, las plantas proyectadas de imágenes, la cítara acuática que toca un gusano de río amaestrado. Para crear ese mundo, se sirve de un curioso mecanismo lingüístico del siguiente tenor, "la semilla (*pépin*) del limón (*citron*), el paraguas (*pépin*) del mozo de panadería (*mitron*); el lugar de los estuchistas (*boutons rouges*) sobre las máscaras (*masques*) con hermosas patillas rubias; el lugar de los botones rojos (*boutons rouges*) en los faldones (*basques*)", y así sucesivamen-

te. Heredero de una tradición encabezada por Brisset, en el siglo XIX, Roussel lleva a sus últimas consecuencias la lógica interna del lenguaje.

Eso mismo hace con los objetos Duchamp; esos objetos llamados *ready-mades*, porque ya están hechos, sacados de su contexto toman la palabra en el sentido de que expresan o dicen cosas que en su estado "natural" no dirían. Una *Gioconda* con bigote, una jaula en la que se pueden ver cubos pequeños –parecen de azúcar, pero son de mármol–, un termómetro y un hueso de calamar, y su leyenda: *Why not sneeze Rrose Sélavy*; una pala de quitar nieve o el más conocido, un urinario, desde el momento en que se "dejan ver", de que hacen sentir su presencia sin remitirnos al uso para el que estaban destinados, nos interrogan, nos inquieren, simulando decir, "y, ahora, ¿qué soy?". Dice George Steiner que la peculiaridad del arte y de la literatura reside, sobre todo, en que nos obligan a vernos y a ver las cosas de una nueva manera; desde que Van Gogh pintó el famoso pino, cuando vemos uno en el bosque nos lleva a imaginarnos la llamarada creada por el pintor o, al despertarnos por la mañana, habiendo leído *La Metamorfosis* de Kafka, flota entre nosotros y el rostro que vemos en el espejo una inquietante evocación. A esa misma impresión nos lleva Marcel Duchamp cuando presenta como obra de arte un cepillo para perros o aire de París en una ampolleta de farmacia.

Desde esta perspectiva, Victoria Sánchez sitúa los *ready-mades*, de manera especial los dos casos más explosivos, en sus múltiples relaciones, tales que disparan la imaginación y que, además, no agotan las interpretaciones. Porque, en efecto, las existentes sobre la obra de Duchamp son de la más diversa índole, tal como se encarga de hacérnoslo saber Victoria; algunas aparecen fugaces en el texto, a otras se les dedica una mayor atención. En todo caso, la lectura de este artículo nos puede llevar a un "antes" y a un "después"; el "antes" del asombro, la sorpresa y, por qué no, cierta incomodidad cuando nos encontramos un urinario en un catálogo de arte o en la misma sala de exposiciones; el "después", una vez esbozados los entresijos de la obra y sus alambicados senderos, ¡ah!, era eso, nos decimos, nos hace escuchar lo que dicen los objetos.

8. Duchamp y los *ready-mades*. Dos ejemplos y una interpretación

Victoria Sánchez Villicaña

Es una pregunta de muy difícil respuesta la que inquiere sobre lo que es el arte en nuestro mundo contemporáneo. La práctica y la teoría artísticas, tras la ruptura total experimentada por la actitud de las rebeldes vanguardias de principios del siglo XX, abrieron un camino en el que se puede encontrar de todo, no hay canon, no hay reglas ni referencias, no hay ninguna norma, no hay ninguna condición para considerar que algo sea arte. Como digo, el origen de nuestra perplejidad actual sobre qué es eso llamado arte hay que buscarlo en aquellos artistas que acabaron con una reflexión y una práctica artísticas cuyos fundamentos eran la naturaleza, la belleza y la perspectiva. Y ahí nos encontramos con Duchamp.

En lo que se refiere al arte y al artista el mismo Duchamp se encargó de apuntar qué entendía por ello: "Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro" (1978: 162). Duchamp le roba, con esta declaración, el estrellato al "artista", él mismo dice sentirse más cómodo como artesano, se siente molesto con palabras como "creación", prefiere "hacer cosas", todo el mundo hace cosas, pero no todos son médium a nivel estético y

> habrá que negarle [al artista] entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace y por qué lo hace: todas sus decisiones en la

> realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. Entonces, en el proceso creativo se va de la intención, a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético (1978: 163).

Ahora bien, si esas son sus afirmaciones, dónde podemos ubicar en el contexto artístico del siglo XX la obra de Duchamp. Octavio Paz afirmaba que los dos artistas por antonomasia del siglo XX eran Marcel Duchamp y Pablo Picasso; asimismo, sostenía que si el español radicado en París era el autor de una obra inmensa, un artista prolífico atacado de una actividad artística compulsiva, Duchamp, por su cuenta, lo era de una única obra que adquirió diversas tonalidades y texturas, con materiales, intenciones y colores muy diferentes a lo largo de su vida creativa y que siempre estuvo bajo el signo de la ironía y, sobre todo, de la ambigüedad. Si se sigue la opinión de Paz, lo considero un profundo conocedor de su obra, antes de entrar en el análisis de los *ready-mades*, es conveniente, entonces, una rápida mirada sobre otras obras suyas; al menos esas tres ya clásicas, me refiero a *Desnudo bajando una escalera*, *El gran Vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* y la última y póstuma *Étant donnés*.

El *Desnudo*, 1912, es una evocación que traspasa su origen, no se queda en él; en efecto, puede observarse la influencia cubista y también se encuentran ecos del futurismo, pero reinterpretada y personalizada por el autor. De hecho, fue rechazada por sus colegas contemporáneos, lo que provocó un primer gran rompimiento, es decir, la decisión de trabajar alejado de cualquier grupo o corriente que le obligara a la observancia de normas o cánones. A propósito de ella comentó a Pierre Cabanne: "El origen es el propio desnudo, hacer un desnudo distinto al desnudo clásico, de pie, y ponerle en movimiento… he querido mostrar una imagen estática del movimiento. En el fondo, el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro" (1972: 43). Lo escandaloso,

para los mismos vanguardistas, era la irreverencia del título, ¿cuándo se había pintado un desnudo bajando una escalera?, lo propio del desnudo era el diván.

A Duchamp le parecía que el cubismo se había enraizado en una estética tradicional de representación de los objetos y quiso imprimirle una nueva dirección. En vez de plasmar un objeto desde distintos puntos de vista, experimentó con la representación del objeto en movimiento, para ello se inspiró en la obra de Étienne-Jules Marey y sus cronofotografías de exposición múltiple, que captaban el movimiento en imágenes únicas. El resultado fue *Desnudo descendiendo una escalera*, donde una figura humana es vista en una veintena de posturas mientras baja por una escalera. Esta manera de presentar un desnudo a mucha gente le pareció prosaica y ridícula, poco elegante, sobre todo, porque el mismo título del cuadro señalaba una temática erótica sin ningún reparo; hubo miradas poco entrenadas que confundieron lo visto, como ocurrió en Nueva York años después, cuando un observador pensó que se trataba de la "explosión de una fábrica de tejas". Independientemente de que Duchamp haya señalado que el desnudo era femenino, el título le confiere un carácter erótico y su carga, al igual que la sensación de movimiento, no se encontraban, como decía, en la retina del observador sino en su pensamiento. El grupo de artistas cubistas del Salón de los Independientes donde supuestamente podía exponerse todo rechazó la obra pensando que se burlaba del cubismo, y le pidieron a sus hermanos Raymond y Jacques que por lo menos le cambiara el título. Duchamp prefirió retirar el cuadro sin ningún escándalo, pero quedó profundamente afectado por la rigidez de miras del grupo cubista y por la traición de sus hermanos.

Después de esta experiencia Marcel se retira de la pintura como medio de expresión en su formato tradicional de "lienzo". En esta obra encontramos ya los visos de algunas de sus preocupaciones creativas: el desnudo y el erotismo, el movimiento y la participación del espectador, una combinación que resultó "chocante" en su época, y un aspecto que siempre tuvo gran relevancia para el artista, un título, una leyenda, una referencia verbal.

Para *La mariée mis à nu par ses célibataires, même* (*La novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*), la obra más ambiciosa del artista, fue determinante Raymond Roussel con sus *Impressions d'Afrique*, cuya versión teatral había visto junto con Picabia y Apollinaire y de la que había quedado muy impresionado; ella le marcó la línea a seguir para su creación. Por el título sabemos que habla del amor erótico, pero la metáfora es fríamente mecánica, tan rígida que resulta cínica e irónica. *El Gran Vidrio* es el astro principal de Duchamp, pero quedó inconclusa; al respecto le comentó a Pierre Cabanne, "lamento no haberlo terminado, pero era algo que se hacía tan monótono, era una transcripción y al final, ya no había invención" (1972: 102). Como en la obra anterior, el título hace hablar a la propia obra, siendo ambiguo y enigmático. En primer lugar, la *mariée* no es desnudada, sino "puesta al desnudo", el matiz es importante por la connotación que tiene *mise à* cercana a *mise en scéne*; por tanto, se deja sentir la idea de una puesta en escena, de una escenificación o de un acto que tiene lugar no en la intimidad, sino ante un público que espera el espectáculo. No es su novio quien lleva a cabo el acto, son "sus solteros", en lo que parece más una reina entre zánganos que unos pretendientes al matrimonio. Y ese adverbio de tan difícil traducción e interpretación, *même*. En español se suele traducir como "incluso" o "mismamente", en inglés como *even*; en los dos se pierde el sentido de *même* que suena como *m'aimes*: me amas –parecería que la novia estaría enamorada del propio Duchamp, lo que no puede entenderse más que como un gesto suyo irónico– o podría hacer una referencia a un cuadro anterior titulado *Tu m...* y ya sabemos de qué palabra es inicial la "m".

Si se tiene en cuenta que la idea de esta obra es del verano de 1912, cuando estaba en Munich, y que todavía la tiene que restaurar en 1936 debido a las grietas que le provocó el traslado en camión y, aún más, que en 1959 añadió en un dibujo del *Gran Vidrio* titulado *Cols alités* un paisaje de suaves colinas a la parte de la novia y unos cables telefónicos a la de los solteros, se puede decir que la novia no abandonó nunca

a Duchamp. Si a ello se añade lo que le escribía en una carta fechada en diciembre de 1949 a Jean Suquet:

> un punto importante también, que usted ha sentido con mucha exactitud, se refiere a la idea de que el vidrio, a fin de cuentas, no está hecho para ser mirado (con ojos 'estéticos'); debía ir acompañado de un texto de 'literatura' tan amorfo como sea posible que no tomara nunca forma; y los dos elementos vidrio para los ojos, texto para los oídos y el entendimiento debían completarse y, sobre todo, impedirse el uno al otro tomar una forma estético-plástica o literaria. En definitiva, le debo el gran favor de haber puesto al desnudo a mi desnudada" (2010: 65).

En donde se refiere a la Caja Verde, en la que mezcló las notas y los apuntes que había ido tomando durante años para la creación del *Gran Vidrio*, pero los mezcló sin ningún orden ni concierto, entonces, lo que podría ser un elemento de explicación volvió más confuso, si cabe, el sentido de la obra.

Eugenio Trías aborda la obra de Duchamp como la sinfonía de la transparencia pura. En la primera parte de *Los límites del mundo*, había explorado el alcance del límite en el doble sentido de "límite", es decir, el límite de… y el límite entendido como el "entre" de dos cosas diferentes. Así, era límite del mundo o del ser o del decir o del cerco físico, o bien límite entre mundo y sinmundo, entre el cerco y lo que trasciende; también era un límite visto desde arriba al que se asciende mirando, una vez alcanzado, afuera. En la segunda sinfonía, "Crítica de la Transparencia pura", el límite se concibe

> *como tal límite*, o el límite *en tanto que límite*. Eso significa que se traspasa de esa visión *de abajo arriba* a una visión 'horizontal' del límite. Una visión 'frontal' cuya mejor ejemplificación la daría la visión de un canto de puerta o del canto de una lámina de vidrio, visión en la cual sólo se ve el eje vertical o la *bisagra*, la pura línea vertical cuyo barrido produce la *superficie móvil*. A esa visión le llamo *puro repliegue absoluto del límite en su interior* (1985: 244).

Esa especulación sobre el límite mismo, ya no sobre "el límite de" o "el límite entre", le lleva a destacar la proyección del mismo en un anverso y

un reverso, en esta cara y en la otra cara, y desde ese límite-bisagra de vidrio brotan las figuras pintadas en su superficie que se pueden ver desde su anverso y desde su reverso, no habiendo la posibilidad de que haya testigos externos capaces de ver la diferencia entre el anverso y el reverso porque los testigos, "testigos oculistas", están pintados dentro. El *Gran Vidrio* se presenta ante la mirada de Trías como la pictoricidad que "produce un símbolo adecuado a lo que es espacio-luz, es decir, puro límite idéntico a sí en su absoluta diferencia, pura línea replegada en su mismidad y desplegada en su diferencia" (1985: 245). Y destaca la correspondencia que Duchamp lleva a cabo "en el método de construcción que hace posible la generación del Gran Vidrio y el método constructivo a través del cual puede generarse la idea filosófica de bisagra, de barra, de límite en tanto que límite, eso que aquí llamo espacio-luz, lo topológico puro" (1985: 245).

Así es como Duchamp, rota la concepción de la pintura como arte especular de lo que se ve, que se impuso desde el Renacimiento y su idea de la perspectiva, se confía en una superficie transparente para expresar algo que no es un cuadro, sino un retardo en vidrio, porque la idea misma de cuadro ha sido sobrepasada. Lo que no significa la muerte del arte, al modo en que lo concebía Hegel, sino la muerte de un tipo de arte, que se ve superado por un arte "rabiosamente material", siendo, por otra parte, denominado arte conceptual o no-objetual, pero de una conceptualidad que no remite a ninguna idea absoluta. Solo se advierten en el *Gran Vidrio*

> ciertos sucesos, ciertas proposiciones: la *Mariée* puesta al desnudo, expuesta por solteros. El *Gran Vidrio* es la sustancia tópica y luminosa, espacio-luz, que acoge esos sucesos conjuntados, esas proposiciones articuladas, cuyo despliegue proposicional, verbal, se encierra en la Gran Caja Verde y cuyo despliegue en el orden del Ser o acontecer se encierra y conserva en esa cristalización del Gran Vidrio, azar en conserva de ocho años de perezoso trabajar y conservar con la sustancia tópica y luminosa, con el elemento puro del espacio-luz" (1985: 253).

Es pertinente esta cita de Trías, porque de nuevo tendremos oportunidad de reflexionar sobre los límites en relación con la obra de Duchamp.

Así que una pintura sobre un vidrio de 2.75 metros de altura y 1.75 de ancho, en la que más allá del cubismo se intuye la cuarta dimensión, un frío dibujo técnico propio del diseño industrial, compuesta de dos paneles superpuestos, el de debajo de los solteros, el de arriba de la novia, un fuerte contenido erótico, un título desconcertante pero elocuente, y unas instrucciones para ser vista, hacen de esta obra una composición que exige paciencia y conocimiento. Desde luego, no es apta para "apreciacionistas", no se puede mirar sólo con la retina. La respuesta de Duchamp a Cabanne sobre la génesis de *El Gran Vidrio* es elocuente, "un cuadro que no sorprende no vale la pena" (1972: 109). Pero no se apega a ella, hay un momento, como decía, en que la abandona.

La última y misteriosa obra de Marcel Duchamp fue *Étant donnés,* obra que comenzó en 1946 y no se conoció hasta después de la muerte del autor. Se trata de una "instalación" muy compleja de la que el autor sólo dejó un manual sobre el montaje y desmantelamiento de la misma. El visitante del museo de Filadelfia entra en una pequeña habitación vacía en una de cuyas paredes hay una puerta, se acerca y a través de dos pequeños agujeros contempla una escena de un extraño y perturbador erotismo: una joven desnuda, el rostro cubierto por la masa rubia del pelo, las piernas abiertas y ligeramente plegadas, el pubis sin vello, no se ve el brazo derecho, el izquierdo un poco levantado, todo ello ambientado en un paraje natural, con colinas, árboles, nubes y cielo azul. Duchamp consigue crear una obra que está muy lejos del mundo mecánico de *El Gran Vidrio* pero consigue, también, ser fiel a la metáfora y a la posición desde la cual el observador se encuentra sin escape. Al hacernos testigos, nos dice Paz, mirones en una escena cuya continuidad nos compete, pues podemos imaginar cualquier historia para explicar lo que ahí pasa, nos convierte, como a los "testigos oculistas", presentes en la parte inferior de *El Gran Vidrio*, en seres cuya decisión es difícil de tomar; o se derrumba la puerta para llegar a la "novia" o se cae en la pulsión masturbatoria como la "máquina solipsista" de los solteros, de los cuerpos málicos. Lo imposible es llegar a la novia. La magia está en

que, al mirar por la rendija, espiamos una sugerente escena, y al mirarla nos vemos mirando y en esa conciencia hacemos mucho más que sólo gozar con lo mirado, imaginamos una historia y al imaginarla, jugamos y "somos" parte y coautores de la misma (1998: 201-203).

Para concluir, como afirma Paz, el arte, para Duchamp, es un medio de transmisión de ideas y emociones. No existe el arte en sí, la obra del artista gira en torno al tema más clásico del arte y del pensamiento: el amor y el conocimiento, cuyo objeto es la naturaleza de la realidad. Amor que lleva al conocimiento que es un reflejo, una sombra. Así, también, la Novia y la joven desnuda de *Étant Donnés* son la aparición que fugazmente se muestran como apariencia para desaparecer y esfumarse. Son la lógica del gozne, abrir cerrando y viceversa (1998: 245-247).

Y de nuevo el título, y de nuevo la ironía, y de nuevo el ir más allá de la retina. De nuevo, en definitiva, Duchamp.

De los objetos a los *ready-mades*

De los objetos que nos rodean podemos decir que unos son hechos por artesanos, otros son creados por artistas, otros producidos industrialmente. De hecho, la revolución industrial acabó con la conjunción mano/ojo en lo que se refiere a la manufactura de objetos y dispuso los movimientos del cuerpo en función de los movimientos más simples de las máquinas, además, le robó a la mano sus habilidades y las puso en las máquinas, dejando que la mano realizara acciones básicas y repetitivas como girar una rueda, apretar un tornillo o pulsar un botón. Todo aquello que distinguía a los seres con manos fue objeto de apropiación por maquinaria que producía productos uniformes en cantidades solamente limitadas por la capacidad de la sociedad para consumir ruedas de bicicletas, peines para perro, palas de nieve y urinarios, todo en números rentables. Por otra parte, los objetos adquirieron un papel novedoso en la nueva concepción y práctica del arte, fueron usados e incorporados a la obra por las vanguardias; así,

el uso de objetos en los cuadros. Los primeros cubistas incorporaron a la pintura y a la escultura distintos tipos de materiales ordinarios con la consiguiente ruptura con la práctica establecida canónicamente de que se debía pintar o esculpir con materiales propios como el óleo, el bronce o el mármol. Los objetos cubistas venían definidos por su forma, los dadaístas y los surrealistas, por un interés psicológico y provocador; cito a Alfred Barr para entrar a su comentario "el más célebre de los *ready-mades* ayudados dadaístas es *Por qué no estornuda Rrose Sélavy*: una jaula para pájaros llena de cubos de mármol tallados en forma de terrones de azúcar de los que sobresale un termómetro, constituye un objeto extraordinario a causa de la sutileza, complejidad y humor de sus múltiples incongruencias" (1989: 106).

De diferente rango son los objetos de arte. Las obras de arte son identificadas con objetos de carácter sagrado. Ante la dificultad de definición que lleva consigo la "obra de arte", Paz comenta: "Utensilio, talismán, símbolo: la belleza era el aura del objeto, la consecuencia, casi siempre involuntaria, de la relación secreta entre su hechura y su sentido" (1998: 63). Cuando el valor de las obras de arte estaba referido a otro valor, "los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles que eran signos" (1998: 64). Se respondía ante ellos de una manera platónica: eran bellos porque eran buenos y en último término referidos a la divinidad. En la actualidad diferentes corrientes filosóficas apuestan por definir al objeto artístico pero, en términos generales, reconocemos a la obra de arte como una realidad independiente, contenida en ella misma, ya no se refiere a nada más que a ella misma. "Como la divinidad cristiana, los cuadros de Pollock no significan, son" (1998: 65). La obra de arte es ahora un abanico de signos, de sentidos y sinsentidos. De un contenido presente, pero no siempre visible. Se le encuentra en el museo donde se le admira y venera, es intocable y proviene de las manos de un artista. Nuestra relación con el objeto artístico es semirreligiosa. La obra de arte sorprende por su novedad y originalidad, por su capacidad de ruptura con el arte que le precede, de tal forma que sea imposible no ser tocado por ella; quiere la

eternidad. La transgresión es su sentido, su estilo, su forma de ser bella. "Cada obra de arte es una desviación y una confirmación del estilo de su tiempo y de su lugar: al violarlo, lo cumple" (1998: 70).

Expuesto así, parece existir una claridad en cuanto a la ubicación de los objetos en el mundo de acuerdo con su función. Pero ¿y si los descontextualizamos?, ¿y si les damos otro nombre?, ¿por qué algunos objetos como el *urinario* abandonaron su función práctica para convertirse en obras de arte? ¿por qué son obras de arte?

Y ya los tenemos delante, me refiero a los *ready-mades*; el término quiere decir "objeto ya hecho", pero objeto descontextualizado, secuestrado de su medio y elegido por su falta de atributos estéticos. Duchamp seleccionó varias obras o tuvo estos "gestos" artísticos antes de nombrarlos como *ready-mades*, así lo declaró, "fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de la deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los *ready-mades*. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad, ya están hechas" (1978: 159).

> Como dijo Duchamp al final de su vida 'No estoy seguro en absoluto de que el concepto de *ready-made* no sea la idea más importante en sí que haya producido mi obra'. [...] Los *ready-mades* eran su antídoto contra el arte 'retiniano', porque lo que acudía primero era la idea, no el ejemplo visual. Planteaba el interrogante ¿Qué es el arte? E insinuaba la inquietante respuesta de que podría ser cualquier cosa: de hecho un *ready-made* no era más que una forma de negar la posibilidad de definir el arte.

Por otra parte, Duchamp, como continúa diciendo Tomkins, "nunca logró dar con una definición que le satisficiera totalmente, "mi intención fue siempre alejarme de mí mismo, aunque sabía perfectamente que me estaba utilizando, llámalo un jueguecillo entre 'mi' y 'yo'" (1999: 179).

No cabe duda de que los *ready-mades* constituyen también la manifestación práctica del rechazo del artista a los dictados de las vanguardias, necesitaba redefinir el contexto en el que se sitúa la obra de arte y, al mismo tiempo, destruirlo. Limitó su producción, "no tardé en darme

cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación este tipo de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para el espectador, más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género" (1978: 164). En lo que sigue, serán dos en los que centraré mi atención, el más escandaloso, *La Fuente*, y el más enigmático, *Rrose Sélavy*.

Una fuente muy polémica

Todo lo que rodea a los *ready-mades* es confuso y derivado, sin embargo, el caso Richard Mutt es, quizá, el escalón más elevado de ese desconcierto controlado y errático que da forma y contenido al conjunto de la obra de Duchamp conocida por dicho nombre.

En primer lugar, como en el *Botellero* y la *Rueda de bicicleta*, lo que hoy día se ve no es la *Fuente* original sino, según Duve, "las réplicas de Janis de 1950, de Linde de 1963 y de Schwarz de 1964" (1989: 70), la foto del *ready-made* "auténtico" –si se puede emplear este calificativo para un objeto de esas características– fue la que tomó Stieglitz en 1917 y apareció en el número dos de la revista *The Blind Man*, en mayo de ese mismo año. El montaje que rodea la foto está cargado de simbolismo, hasta adivinaron algunos críticos un Buda o, incluso, una Madonna del Baño, alabando de paso su bella figura. *The Blind Man* era una publicación satírica, con especial énfasis en el arte, concebida por Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood y Duchamp; su primer número, abril de 1917, tenía como portada un ciego conducido por un perro en una exposición, guiño irónico contra los críticos que despreciaban al público que no entendía de arte, y un artículo de Mina Loy en el que abogaba por la visión pura y no educada como el único punto de encuentro vital entre el artista y el público; en la cubierta advertía, sostiene Duve, que "el segundo número de *The Blind Man* aparecerá tan pronto como USTED

haya enviado suficiente material para ello" (1989: 77), por tanto, algo parecido al criterio de la convocatoria de la Exposición –expondría quien pagara seis dólares sin ningún tipo de selección–, serían publicados los artículos que llegaran a la redacción.

En segundo lugar, es llamativo que fuera Stieglitz el fotógrafo y no, como sería de esperar, Man Ray, amigo y cómplice de Duchamp; quizá porque formaba parte del mundo neoyorkino del arte de vanguardia apreciaba todo lo que fuese escandaloso y revulsivo, pero reservaba su galería para un tipo de arte más discreto y "vendible". En tercer lugar, hasta tiempo después no se supo quién era el señor Mutt. Incluso le escribió una carta a su hermana Suzanne, según Duve, en la que le decía "una de mis amigas, bajo un pseudónimo masculino, Richard Mutt, ha enviado un urinario de porcelana como escultura" (1989: 76). En cuarto lugar, el asunto se mantuvo en un plano tan discreto que la prensa apenas se hizo eco del tal urinario, sólo apareció en algún periódico la nota de que se había rechazado para la exposición "una instalación de cuarto de baño" y el comité directivo declaraba por qué se había rechazado y, por tanto, por qué no figuraba en el catálogo, "la *Fuente* es quizá un objeto muy útil en su lugar, pero su lugar no es una exposición de arte y no es una obra de arte según cualquier definición que sea" (1989: 73).

Juan Antonio Ramírez relaciona la *Fuente* con el erotismo que guía a la obra de Duchamp y concluye:

> Esta obra es a la vez una reivindicación de la belleza industrial, una provocación típicamente dadá, y un artilugio de especulación geométrica y postcubista. Pero por encima de todo debió ser concebida como una máquina sexual de 'doble uso' [masculina por las evidentes connotaciones de cascada-meada-eyaculación, femenina por "la tradición del erotismo popular que presenta al cuerpo de la mujer 'como recipiendario' de las efusiones líquidas de varia naturaleza como duchas, cascadas naturales, perfumes"], un juguete socarrón, bastante privado, que sólo puede entenderse cuando lo vinculamos con el intenso trabajo mental que Duchamp desplegaba por entonces en *La mariée mise à un par ses célibataires, même* (1993: 89).

No deja de ser curioso que también en Nueva York fuera censurada una obra de Duchamp, máxime cuando a esa exposición cualquiera podía enviar una obra, de nuevo Duve nos informa al respecto, "todo artista, ciudadano de Estados Unidos o de cualquier otro país extranjero, puede ser miembro de la Sociedad después de rellenar el formulario dispuesto a tal efecto, pagando una cotización inicial de un dólar y una cotización anual de cinco dólares y participando en la exposición de la Sociedad en el año en el que se haga miembro" (1989: 71). Es decir, para ser miembro de la Sociedad es suficiente tener seis dólares, puesto que no hay ninguna regla o disposición que aclare quién es artista, además, en el ánimo de la Sociedad reinaba el principio explícito: *no jury, no prizes*; y el implícito de que la legitimidad como artista no proviene del exterior, uno se autoproclama artista.

En el editorial del número citado de *The Blind Man*, titulado "The Richard Mutt Case", resuenan el estilo y las ideas de Duchamp; nos lo recuerda Tomkins:

> Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse. He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt: 1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar. 2. Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros. El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes (1999: 208-209).

Resuenan en este párrafo las opiniones de Duchamp sobre el arte. La interpretación de Thierry de Duve amerita ser citada:

> La realidad es que el arte no está legitimado más que por comparación y que la comparación no puede hacerse más que con lo que ya es legítimo. La legitimación no viene más que del pasado. Los modernos, esos utopistas, esos cometas que tienen su cola por delante, exigieron que el futuro les haga justicia; las vanguardias quisieron que se invirtiera el tiempo, cuya ley de bronce es la de discurrir en un sentido único. El caso Richard Mutt no satisface su deseo, pero les hace justicia por *ironismo de afirmación* y por *simetría financiada*. Hacer arte de vanguardia de real envergadura significa anticiparse a un veredicto que no puede ser más que retrospectivo (1989: 107-108).

Es entonces cuando podemos entender el juego de Duchamp, ese juego que va más allá de las mismas vanguardias, pues tanto el *Desnudo* como la *Fuente* desbordaron los nuevos marcos estéticos que ellas se habían creado, por eso "Duchamp es siempre un artista de vanguardia que proyecta su demanda de legitimación en el futuro, pero siendo muy consciente de que una legitimación tal deberá venir del pasado. La comparación en cuestión no es solamente estética en el sentido formal: intervienen estrategias que conciernen a las instituciones" (1989: 109).

¿Es Rrose Sélavy un *ready-made*?

Rrose Sélavy es una figura ubicua, aparece y desaparece en la obra, en los escritos, en la vida y en las exposiciones de Marcel Duchamp. Le hubiera gustado cambiar de identidad y adoptar un nombre judío, declaró, pero como no había ninguno que le gustara, le pareció más fácil cambiar de sexo y eligió como nombre Rrose Sélavy. Nombre aparentemente trivial, como el mismo Duchamp lo admitía, que encierra, sin embargo, un denso contenido de significados propiciado por las numerosas referencias que en él confluyen. En apariencia el apellido es de un significado más claro y evidente, "es la vida"; sin embargo, Volta también encuentra en él alguna peculiaridad. Por ejemplo, la evidente evocación fonética *lavy* de un nombre o expresión judía, decantándose, además, por la relación entre el *Sel*, de Sélavy, y la última sílaba del nombre del propio Duchamp, Mar-cel.

Son varios los *ready-mades* en que aparece Rrose Sélavy, aparece su nombre en algunos textos que los acompañan –por ejemplo, *voici rrose sélavy*, cuya traducción sería "he aquí el amor [rrose-eros] es la vida"–, también tenemos fotos suyas, la más célebre es aquella de Man Ray donde Rrose Sélavy luce abrigo, sombrero de la época, rostro de Duchamp y manos prestadas de Germaine Everling. Volta (2008: 247-252) es de la opinión de que esta foto es de 1924. Asimismo, Rrose Sélavy es autora de varios escritos breves que están en consonancia con su estilo desenfadado y con cierto punto que roza la grosería, el absurdo o el humor.

Por si fuera escasa su presencia, Breton convence a Duchamp para que dirija la instalación de la Exposición Internacional de Surrealismo, la cual sería inaugurada a principios de 1938 en la Galería de las Bellas Artes. En un largo pasillo, "Rue surrealiste", estaban dispuestos 16 maniquíes femeninos; el de Rrose Sélavy, que exhibía su nombre escrito en la pelvis, estaba flanqueado por el de Sonia Mossé, un maniquí de mujer, desnudo, envuelto en tules de color verde y con un escarabajo, verde también, en la boca, y por el de André Masson, además, un desnudo femenino cuya cabeza está encerrada en una jaula con una flor en la boca. Las compañeras de Rrose Sélavy están desnudas y condenadas al silencio, ella, por el contrario, está vestida, bien es cierto que solamente de medio cuerpo para arriba, y calza los zapatos de Duchamp, tiene su nombre y parece que en cualquier momento puede decir una grosería. Viste un traje de ejecutivo –saco, chaleco, camisa y corbata, todas prendas de Duchamp–, lleva sombrero y en el bolsillo superior del saco, donde iría el pañuelo, tiene un artilugio eléctrico que emite una luz roja. Cada maniquí tenía una plaqueta que simulaba las que tienen el nombre de las calles, ahí se encontraban, por ejemplo, la "Rue de la Transfusión-desang" o la "Rue de tous les diables", la de Rrose era "Rue aux Lèvres".

Se interpretó como un alter ego alquímico de Duchamp, tal como dice James W. McManus:

> El lenguaje del alquimista, como las estructuras que vuelven hermético el lenguaje esotérico de Duchamp, está lleno de innumerables juegos de palabras, de

> anagramas y de sutiles niveles de significación, creando alusiones a términos y procesos alquimistas que Duchamp utiliza para explorar un tema que le es muy caro: el erotismo. La misteriosa Rrose Sélavy aparece como su agente, la maquinista/erotaton –el transformador que orquesta la purificación de Duchamp en mercurio filosófico– (2008: 65).

No se debe olvidar que a principios del siglo XX las especulaciones alquimistas estaban a la orden del día, mezcladas, además, en las publicaciones inglesas y francesas con artículos científicos y que gozaban de gran popularidad entre los surrealistas.

Pero la pregunta no está respondida, me refiero a la que da título a este apartado. Ya decía al principio de este apartado, en los *ready-mades* todo remite a un ir más allá del objeto y del texto; una traslación que, por otra parte, tiene nombre, "cita", *rendez-vous*, así es como nos lo encontramos, de nuevo, en la Caja Verde, cuando Duchamp declara

> proyectando para un momento venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), "el *inscribir un ready-made*" –luego ya habrá tiempo de buscar el *ready-made* (sin agobios). Por tanto, entonces lo importante será ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero *a tal hora*. Es una especie de cita–. Inscribir naturalmente esta fecha, hora, minuto, en el *ready-made* como *informaciones*. De ahí viene el lado ejemplar del *ready-made* (1978: 42).

Juego indefinido de posposiciones, de la evocación de lo que falta en el objeto a lo que remite el texto que nada tiene de título y, de ahí, a una cita cuya precisión, ayudada por el mecanismo de relojería y por el calendario, quedará difuminada en el tiempo –ese "sin agobios"; un tiempo, por cierto, siempre vivido por Duchamp como no sujeto a la tiranía de la producción– y no será más que una nueva traslación, una posposición más. Este es el juego especular; no se puede olvidar, en este sentido, el *Gran Vidrio*, que lleva de un lugar a otro, en donde todo es inasible dentro de la incesante recurrencia que parece no tener fin. Esa es la condición del *ready-made*, quizá de toda la obra de Duchamp, así lo sostiene Cruz: "está en su forma de ser el acudir a su cita puntualmen-

te, conforme a la previsión realizada. Pero, de igual manera, está en su naturaleza el tener que aguardar a la espera indefinidamente, sin que en ningún momento el sentido de su cita se anime a aparecer" (2011: 53).

¿Es Rrose Sélavy un *ready-made*? No me encuentro con argumentos sólidos y contundentes para poder dar una respuesta terminante, sea afirmativa o negativa, aunque, como se verá, admito mi inclinación por que Rrose Sélavy también puede ser un *ready-made*. Quisiera exponer de manera breve algunas razones que me inclinan en uno u otro sentido.

Una vez que se sigue el recorrido de Rrose Sélavy, como decía, llama la atención lo continuo y variado de su presencia; no hay actividad a la que Duchamp se haya dedicado que, a su vez, no haya también explorado su alter ego. Incluso en obras en las que no aparece explícitamente Sélavy, como en el *Gran Vidrio*, se pudo comprobar que en las que sí aparece hay implícitas referencias a ella. Por otra parte, el repaso a su presencia en los *ready-mades*, bien como autora, bien como inspiradora, bien como figura fotográfica, bien, incluso, como la poseedora de los derechos de autor, nos indican la íntima relación que establecía Duchamp con ella.

Si tenemos en cuenta, con la prudencia necesaria para ello, la importancia que numerosos críticos conceden a la influencia de la alquimia en la obra de nuestro artista, la conquista del andrógino no queda lejos, sino al contrario, de los presupuestos de esa "ciencia" tan popular en los comienzos del siglo XX. Duchamp-Sélavy sería ese andrógino, sería la rosa azul de los antiguos alquimistas, sería el trasunto de esa puerta que se abre y se cierra, sería el trastoque a la costumbre y la tradición de que cada cosa es una y nada más que una cosa que tiene que ocupar su lugar propio, sería la confirmación de que el *ready-made* tiene, entre sus facultades, mostrar lo que le falta, exhibir aquello de lo que carece, hacer ver que en sí mismo hay algo faltante. También embonaría con la propia concepción del arte y de la vida del propio Duchamp, errar, siempre errar, no detenerse nunca en nada.

Pero hay más. Creo que estaríamos equivocados si nos quedáramos en esta interpretación del gesto, el gesto más osado y polémico, de Duchamp.

El paso que habría que dar es el que se trasluce a lo largo de todo este trabajo; no me refiero a otra cosa que a su sentido de la distancia, de la broma y de la ironía. También podríamos decir, y lo diré más adelante, símbolo, juego y fiesta. Al mismo tiempo que pinta como un cubista, ironiza sobre el cubismo, al mismo tiempo que desea, se desprende del deseo al representarlo, al mismo tiempo que organiza una exposición vanguardista, pone a prueba los principios de los que participan en esa tarea, al mismo tiempo que, según Breton, era el hombre más inteligente del mundo del siglo XX, aboga por la necesaria presencia del espectador en la consideración de la obra de arte, al mismo tiempo que lanza guiños a la alquimia, siempre asoma algún dato que muestra su sonriente semblante.

En suma, todo esto me lleva a pensar lo que tantos autores destacan del pensamiento y de la obra de Duchamp, su, llamémosle así, filosofía del gozne o filosofía de la bisagra, aquello que permite cerrar abriendo y abrir cerrando. Y éstas, a mi modo de ver, son las razones que me inclinan a ver en Rrose Sélavy un *ready-made*.

En definitiva, una actitud ante el arte lúdica y festiva que guía y orienta a Marcel Duchamp. Por si lo anterior no fuera suficiente, también nos lo recuerda Hans-Georg Gadamer, el arte del siglo XX, y de manera especial de la mano de Duchamp, nos acerca a lo lúdico, a lo simbólico y a lo festivo.

La ruptura del límite

Marcel Duchamp rompe los límites conceptuales, experienciales y lógicos, dentro de lo que llamamos realidad, para poder sobrevivir. En el presente caso, esa ruptura tiene que ver con la manera mediante la cual establecemos diferentes cajones para encerrar dentro de ellos distintas familias. Tenemos aquel en el que encerramos las ideas que rigen nuestra manera de relacionarnos con los semejantes, las más abstractas que dan

cuenta de mundos inasequibles a los sentidos y al entendimiento común como son los conceptos y las leyes científicas, en el cajón de más allá nos encontramos con los tesoros de la imaginación, con las construcciones de la religión, con las especulaciones de la metafísica. La estética, en sentido general, investiga qué es el arte, en qué se funda, cuáles son las teorías artísticas de diferentes épocas y culturas, incluso cuál es el criterio para que una obra sea exhibida en un museo o no, aunque esta última tarea le corresponde hoy en día a esos nuevos ministros del arte: los curadores. Después, en nuestra vida cotidiana la galería de objetos que nos rodean y que no nos plantean ningún problema es inacabable. Como quedaba de manifiesto, Duchamp rompe, por lo menos, el límite que el sano sentido común establece entre la obra de arte y los objetos más comunes incapaces de despertar en nosotros la mínima reflexión o una ligera sombra de inquietud.

Para concluir, quisiera establecer una relación entre los esbozos presentados sobre la obra de Duchamp y las consideraciones de Gadamer acerca de la obra de arte, de manera especial en su *La actualidad de lo bello*, ya que su planteamiento filosófico, de ancho y largo recorrido, nos lleva y trae de la Antigüedad clásica al arte del siglo XX pasando por la mención a Kant, de la concepción cristiana del arte a las reflexiones de Hegel sobre el mismo, entre este planteamiento de cuño filosófico y las declaraciones, actitudes y la obra misma de Marcel Duchamp se establece un fructífero diálogo que ensancha y enriquece el pensar sobre el arte y, eventualmente, el quehacer mismo de los artistas.

En primer lugar, quisiera destacar la referencia explícita que Gadamer hace a Duchamp; hay que decir, de un lado, que sea la única mención a un artista moderno, de otro, que lo haga en un momento de su exposición en el que parecía que ya no había posibilidad de respuesta a la pregunta planteada, si había continuidad entre el arte clásico y el actual. En efecto, después de analizar la relación entre arte e imitación, entre arte y belleza y entre arte y estética, admitiendo la revolución que tuvo lugar en el arte a finales del XIX y principios del XX, aceptando también

lo moderno de pensar que el arte es autónomo, que no está supeditado a ningún principio exterior al arte mismo, y defendiendo la ausencia de finalidad que el arte entraña, Gadamer se encuentra con los *ready-mades* de Duchamp y, evitando la fácil fórmula de considerarlos extravagantes, deja claro el reto que esos objetos de uso diario suponen un auténtico *shock* estético; ante ellos duda de que nos podamos servir de los medios de la estética clásica. Es cuando recurre a establecer puentes entre el arte y tres experiencias fundamentales de la condición humana: el juego, el símbolo y la fiesta.

Las tres, tal como las desarrolla Gadamer y como las relaciona con el arte, tienen muchos puntos en común, diría que más que puntos en común se dan grandes coincidencias, con la actitud de Duchamp ante el arte, el artista y la experiencia estética.

Arte y juego se encuentran en ese punto en el que los dos son pura autorreferencia, no remiten a nada que no sean ellos mismos como actividad que, además, es un "jugar-con", de tal manera que, en el arte moderno, el espectador es un cojugador con el artista, algo que reiteradamente afirmaba Duchamp, la obra alcanza su completitud al ser valorada y enjuiciada por el espectador no sólo presente sino futuro; no creo que sea una casualidad que en este punto, en el que Gadamer considera el arte muy cercano al juego, ponga como ejemplo de obra contemporánea que despierta el interés y la sorpresa del público un objeto tan aparentemente trivial como un botellero, cómo no recordar el *ready-made* del mismo nombre, y que obliga a ese mismo público a preguntarse ¿qué quiso decir el artista exponiendo un objeto así?, ¿qué hay que entender aquí?, cuestión que nos lleva a considerar la obra de arte como un texto que hay que leer, es decir, interpretar. Ahí reside, en opinión de Gadamer, la relación entre el arte clásico y moderno, el espectador, el intérprete de un cuadro de Rembrant, como el que se planta perplejo ante el botellero, tienen que realizar la misma operación, intentar entender lo que quiso expresar el artista. Que, por otra parte, alcanza esta actividad lúdica a través de su recurrencia: fijar lo efímero; Duchamp

diría que será buena o mala, pero una obra de arte nunca perderá su condición de tal.

El símbolo permitía a Gadamer adentrarse en las complejidades presentes en la significatividad de la obra de arte. A este respecto, él mismo recurre a diferentes términos que completan al de símbolo, tales son: alegoría, orden, particularidad-totalidad, mostración-ocultación, conformación, objeto industrial-objeto artístico, mimesis y concepto, todas ellas categorías del arte que de una u otra forma son aludidas por el artista en referencia a sus *ready-mades*. Todas ellas, en fin, conducen a la idea de que la significatividad de una obra de arte se encuentra agazapada en ella misma, una obra al representar algo no remite, como el *ready-made*, a nada ajeno a ella, es decir, una obra de arte, también un *ready-made*, se autorrepresenta. También este autorrepresentarse es un rasgo que comparten el arte clásico y el moderno.

La obra de arte comparte con la fiesta el carácter de celebración colectiva en la que el tiempo adquiere toda su plenitud desligado de cualquier otra cosa que no sea la celebración de la fiesta misma. El *ready-made* obliga a su espectador a detenerse ante ese objeto vulgar y anodino y suspender, como en la audición de una sinfonía, la noción habitual de tiempo, con su antes y después, e intentar acceder al sentido del mismo.

Por último, esos dos escollos que debería evitar toda experiencia artística, el *kitch* y la degustación estética, son los mismos escollos que evitaba Duchamp en su obra, lo primero al limitar el número de los *ready-mades*, lo segundo al elegirlos con la mayor de las indiferencias.

Bibliografía

Barr, Alfred H. (1989), *La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza.

Cabanne, Pierre (1972), *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona: Anagrama.

Cruz Sánchez, Pedro (2011), "El *ready-made* como 'sombra-fetiche' de la Mariée. Erotismo y sexo en Marcel Duchamp", en *Revista de Occidente*, febrero, Madrid.

Décimo, Marc (Ed.) (2008), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon: Les Presses du réel.

Duchamp, Marcel (1978), *Escritos. Du Signe*, Barcelona: Gustavo Gili.

Duve, Thierry de (1989), *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris: Hachette.

Gadamer, Hans-Georg (1991), *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.

McManus, James W., "Rrose Sélavy: 'Machiniste/Erotaton'", en Marc Décimo (*op. cit.*).

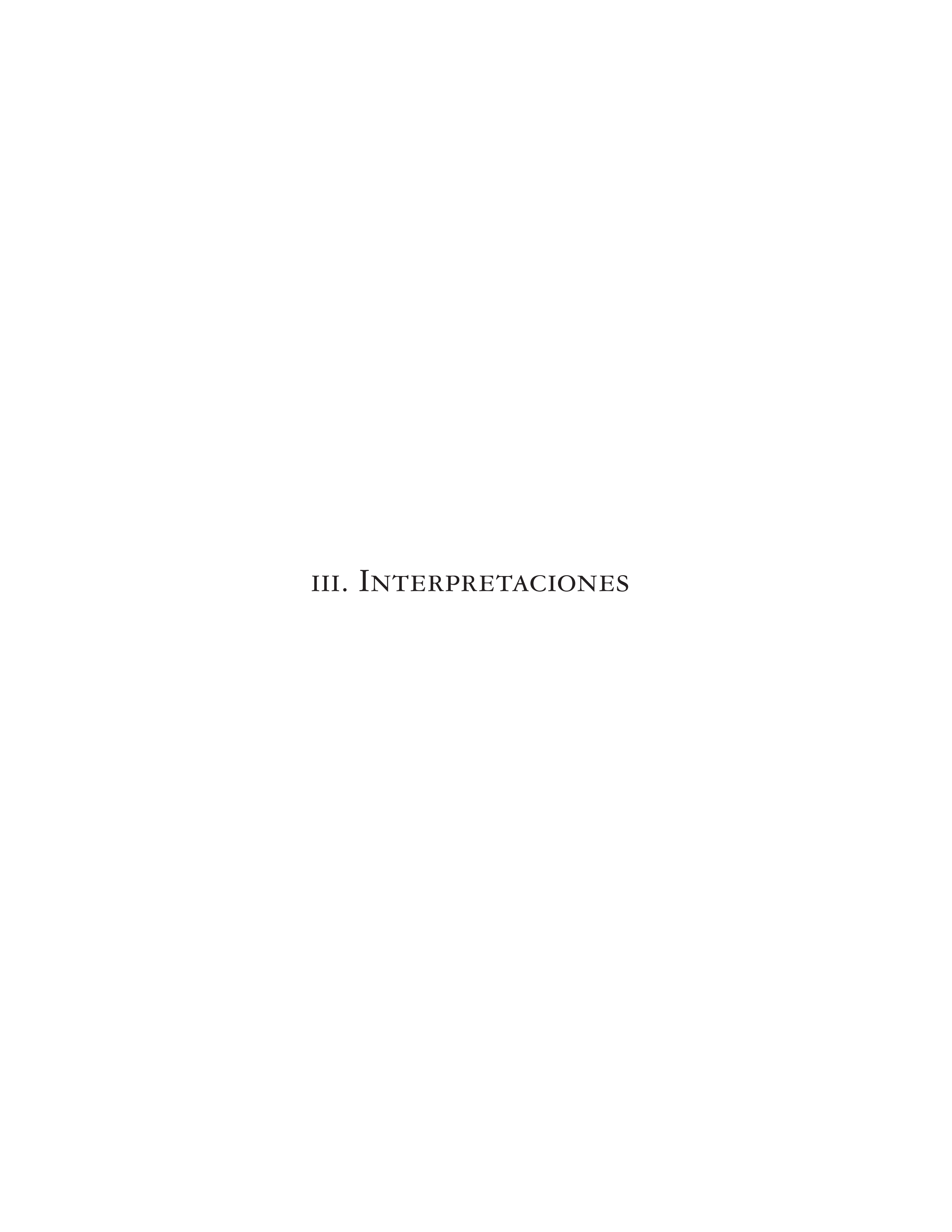
Paz, Octavio (1998), *Los privilegios de la vista, Obras completas*, vol. 6, México: fce.

Ramírez, Juan Antonio (1993), *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela.

Tomkins, Calvin (1999), *Duchamp*, Barcelona: Anagrama.

Trías, Eugenio (1985), *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel.

Volta, Ornella, "A propos de Rrose Sélavy", en Marc Décimo (*op. cit.*).



III. Interpretaciones

9. Semiótica de la creolización

Víctor Manuel Pineda Santoyo
y Susana Verónica Pliego Pérez

Ya que en la realidad ninguna semiosfera está inmersa en un espacio "salvaje" amorfo, pero está en contacto con otras semiosferas, las cuales tienen su propia organización, hay un intercambio constante, una búsqueda de un lenguaje común, una Koiné, y surgen los sistemas semióticos creolizados… pero estos conflictos llevan a la igualdad cultural y a la creación de una nueva semiosfera de un orden más elevado en la cual ambas partes pueden ser incluidas como iguales.

Iuri Lotman[1]

La semiótica de la creolización centra su estudio en el intercambio sígnico que ocurre en la base de la cultura, a través de los mecanismos y dinámica que le son propios; enfrenta el reto de saber si será capaz de lograr identificar de manera precisa el análisis de la cultura y afinar los mecanismos para el estudio y explicación de los fenómenos que en ésta se manifiestan. Se puede hablar de semiótica de la creolización cuando se genera un acto dialógico, un intercambio en el que se implican interlocutores con características particulares.

Se trata entonces de una categoría de análisis de la cultura, por lo que se explica desde sus mecanismos, dinámicas, principios y conjunciones metalingüísticas. Esta disciplina semiótica considera que los signos

construyen la sustancia de la cultura. Si la lengua es un hecho social, como nos ha enseñado Ferdinand de Saussure,[2] las gramáticas que de ella surgen conforman la esencia del espacio que constituyen. La cultura es un instrumento de adaptación al medio y sus herramientas son patrones, producto acabado de los rasgos adaptativos del individuo y las relaciones que éste establece con los múltiples ambientes con los que se cruza.

Es también una semiótica de la generación textual, y su papel es contribuir en la preservación de contenidos. Todo texto es producto del sistema *creol*, y está dotado de lenguajes originarios que darán lugar al bilingüismo cultural, incluso al poliglotismo; siendo la poliglotía una característica esencial del sistema semiótico creolizado.

La afirmación de base de una semiótica de la creolización radicaría en sostener que, de entrada, todo texto es ya un fenómeno de creolización. Esta afirmación supone o rompe con la idea de que un texto o un espacio cultural se forma de manera monolítica; desde este punto de vista, todo texto, así como todo espacio, son resultados de una interacción entre dos realidades culturales.

El encuentro de estas realidades nos introduce en la idea de *continuum*,[3] compuesta por la multiplicidad de las manifestaciones culturales, y la polifonía, como partes integrales que se identifican al realizar el estudio de la teoría de Iuri Lotman de la *Semiosfera*; en este *continuum* se envuelve a los sistemas con diversas formaciones semióticas y en distintos niveles. Al ser entonces la cultura la que proporciona el ambiente al sistema semiótico; es también un *dispositivo intelectual*,[4] la característica principal de éste es que tiene la capacidad de discriminar y seleccionar contenidos en el intercambio sígnico[5] al adentrarnos al fenómeno en cuestión.

Al ser para Lotman la cultura generadora de *estructuralidad*,[6] ya que en ella hay *isomorfismo*,[7] en su interior todo es dinamismo y *tensión*,[8] estas estructuras profundas las interpretaremos como los vehículos contenedores de los dispositivos semióticos capaces de entablar la comunicación entre diversos espacios sígnicos, estableciendo las bases para afirmar que no existe espacio semiótico puro y que todo proceso de creolización im-

plica contacto y apertura. Es así como en el encuentro entre sistemas se da el intercambio y se generan los procesos que ponen en marcha el desarrollo y *expansión*[9] de la cultura necesarios para evitar su extinción.

Los principios que marcan el funcionamiento de esta semiótica, además de contener los mecanismos que se activan en el momento del encuentro, también explican por qué y cómo éstos actúan para efectuar el intercambio textual durante el encuentro entre sistemas semióticos. Estos principios son la raíz para asumir que el intercambio deberá realizarse. El primero, considerado como el más importante, ya que de éste depende toda la mecánica de la creolización, consiste en el reconocimiento conflictivo del espacio heterosemiótico. A este se refiere lo propio y lo ajeno, es decir, por el encuentro con el otro se crearán o transformarán estructuras que en algún momento se encontraron con lo propio como ajenas. El segundo es la necesidad que presenta el sistema a la apertura, la que le permite actualizarse en contenidos culturales. Está marcado por las fronteras o límites del sistema semiótico en los que se encuentran las resistencias y primeras transformaciones, estas serán zonas importantes de formaciones de la *koiné*,[10] en las que se condensan los lenguajes creolizados. Aquí existe una tendencia a la unidad y la asimilación de códigos que arrojará las primeras estructuras traducidas hacia el interior del sistema; será también una zona de disminución del dinamismo. El tercer principio trata de la necesidad de insertar elementos nuevos e influencias; el sistema tiene mecanismos que le permiten enfrentar al Otro, estableciendo condiciones de igualdad. Aquí encontramos que es necesario aceptar que la percepción, la intuición y la tradición aportan elementos para el conocimiento, enriqueciendo la percepción primera que del Otro se tiene. La necesidad de estos elementos para la semiótica de la creolización será precisada más adelante, en el análisis de cada uno de los mecanismos y su papel en la interacción que se establece entre sistemas semióticos.

Las culturas tienen necesidad del Otro, por lo tanto su encuentro es inevitable. Habrán de buscarse para actualizarse y evitar la extinción. La

importancia de este estudio radica en las respuestas que dará el sistema, a los diversos fenómenos de intercambio que se susciten. Es esta necesidad la que establece la premisa que consiste en aseverar que el contacto entre culturas es el encuentro entre lo propio y lo ajeno. Principio de la semiótica de la creolización que se establece como originario de todo el proceso, necesario para la preservación del sistema. La dinámica de intercambio que entre los sistemas se entabla afecta al núcleo social previamente establecido; la forma en que la afectación ocurre es a través de la *complejización*,[11] codificación y el surgimiento de metaconstrucciones, estas serán conocidas como los procesos que envuelven al sistema en la creolización.

Es en el encuentro con lo ajeno que los mecanismos se activan y entran en función. De los mecanismos importantes que operan el intercambio, el primero en alertar de la presencia del Otro a manera de primera aproximación lo encontramos en la *traducción*,[12] en este momento el Otro se convierte en aquello que es observado, lo que es ajeno y que debe ser sistematizado, que ha de someterse al proceso y sufrirá transformaciones producto del encuentro, así como también arrojará los primeros textos necesarios para la generación y regeneración del sentido en la cultura. Para la aproximación a lo Otro es necesario considerar que el contacto entre sistemas ocurre en diferentes niveles, ya que todo signo es una realidad transfronteriza. Para cada frontera lo Otro será lo que está del otro lado; lo heterosemiótico aquello por comprender de lo cual, además, se necesita. El dinamismo del que el sistema requiere para existir y expandirse depende de los encuentros que en las diversas fronteras se realizan, lo que implica al Otro.

Las estructuras resultantes del encuentro se ven orientadas, a su vez, en choque y confrontación con lo previamente establecido; esta confrontación es la que origina la aceptación o asimilación de lo que ha surgido, lo cual manifiesta también el nivel de complejidad de las estructuras que se encuentran en el sistema, así como el intercambio sígnico que se realiza. La complejidad convierte al sistema en un dispositivo pensante o intelectual que será capaz de tomar decisiones. Tener el poder de de-

cidir lo aleja de la casualidad y lo acerca a la causalidad; por lo tanto, a la conciencia sistémica, que indicará la capacidad de decisión sobre qué contenidos evocará y qué sentido generará en un momento determinado.

La generación del sentido en semiótica se ve implicada al momento de hablar del encuentro con lo Otro, ya que se refiere a la persona semiótica o individuo semiótico. La *individualización*[13] que se realiza en las estructuras de la cultura ocurre como resultado del encuentro con otro sistema, que resulta del proceso de creolización; las estructuras son las que serán traducidas en categorías semióticas, asegurando así la existencia de la individualidad y la capacidad de individualización del sistema. En todo este intercambio resalta de manera principal el papel del signo que como mecanismo de significación adquiere una función traslaticia, lo que quiere decir que tiene la capacidad de ser un vehículo que transporte contenidos hacia el Otro y hacia el núcleo, viajando entre uno y otro individuo semiótico, asegurando el cambio en las estructuras por la *infiltración*[14] que se lleva a cabo en los estratos del sistema, es así como todo aquello que ha estado en movimiento, de acuerdo con la inmanencia que caracteriza al sistema semiótico, tiene como finalidad específica lograr penetrar las estructuras sólidas, rígidas del núcleo semiótico.

El papel importante en la infiltración y la penetración que se entabla es el de la *frontera*[15] entendida como el lugar en donde los primeros acercamientos ocurren cuando hablamos del encuentro entre lo propio y lo ajeno. Son las fronteras, los "sitios puerto", lugares de gran dinamismo y tensión en los que los elementos nuevos inician su camino hacia el núcleo del sistema. En este camino en el que se irán transformando y asentando en diferentes momentos y capas del mismo sistema al que han infiltrado. Aquí, todo lo conocido se convierte en desconocido, lo familiar se torna extraño y de igual manera, al ser asimilado, lo extraño se convierte en lo familiar; lo nuevo, exuberante e interesante, aquello que es necesario conocer. Nos sentimos atraídos por la fuerza que de éste emana. Son las zonas de contacto, el lugar donde todo sucede.

Las manifestaciones en esta zona implican al Otro, lo requieren, al mismo tiempo que surgen la necesidad y la curiosidad; en donde la mezcla de temor y ansiedad se manifiestan.

La frontera es la región en donde los códigos se evocan y se funden, es donde por excelencia ocurre el dinamismo y al mismo tiempo es el lugar de manifestación de la *homeostasis*,[16] esto es, la protección y defensa que el sistema presenta a ese Otro, al extraño que necesita para expandirse y existir. Ahí radica el misterio, el caos, la complejidad y la incomprensión. El Otro siempre se presenta como un misterio desordenado e incomprensible. Se atraviesa el puerto para adentrarse en lo Otro. Tal vez no les corresponda constatarlo a aquellos que iniciaron el intercambio, sus testigos serán otros, nacidos en otro tiempo y producto de estas transformaciones. Al ser clave y enigma en el proceso seguirán siendo atraídos al puerto, seguirán encontrándose en él, buscando descifrar otros enigmas y generando a su vez nuevos intercambios y alteraciones. Es necesario añadir, al hablar de frontera, que este concepto se refiere al punto más distante en relación con el núcleo. Se establecen entonces aquellos elementos que la persona semiótica tiene como límites de su sistema. Es aquí en donde se confirma de manera esencial, en el espacio semiótico, la oposición propio/ajeno, lo que causa tensión en el sistema, debido a que aun cuando se necesita de este intercambio e introducción de elementos nuevos, hay estructuras semióticas que por naturaleza se resisten a la fusión.

En todo el intercambio dialógico que se ha establecido y en el recorrido que los signos realizan en el sistema semiótico, se encuentran con una estructura profunda: el núcleo[17] está constituido por sistemas semióticos dominantes; mientras que la periferia es lo ajeno, el núcleo tiene la función de catalizador, encargado de conservar mecanismos de reconstrucción de todo el sistema a manera de memoria. La reconstrucción de una parte perdida en el sistema se podrá lograr por este mecanismo; existe aquí el efecto de fractalización en donde cada parte conserva el todo. Se puede entonces afirmar que las primeras manifestaciones de creolización se dan en la frontera.

Lo anteriormente expuesto introduce el siguiente principio de la creolización; éste es el que consiste en la apertura del núcleo y la resistencia que éste ofrece a ser penetrado[18] por significados ajenos, son estas estructuras semióticas dominantes que funcionan como catalizadoras, las que se encargan, a su vez, de conservar los mecanismos que permitirán reconstruir el sistema, funcionando como memoria y valiéndose de la *latencia*.[19] Aquí la codificación juega un papel importante como mecanismo de regeneración del sentido; los códigos que han proporcionado los sistemas que se encuentran, que contienen la carga de convencionalidad impuesta por sus núcleos, la cual se manifiesta en la gramática que conforma a cada uno, serán el elemento principal del que se echa mano en la creolización para la generación del sentido y la reconstrucción en la memoria de la cultura.

Ha sido afirmado de manera consistente en esta exposición que la interacción de los sistemas semióticos es importante, no sólo es deseable sino necesaria, porque para que exista desarrollo y expansión de la cultura se necesita de la creación de mensajes, de textos y lenguajes nuevos que sean introducidos al sistema, los cuales sólo pueden ser generados por el choque de las estructuras externas e internas, lo que implica la necesidad de analizar las estructuras homeomorfas, estudiando en qué consiste su resistencia y transformación, lo que conlleva al ensanchamiento de la frontera y el desarrollo de la cultura que el sistema contiene. Es aquí en donde las dinámicas de bipolaridad,[20] extrasemiotización y presemiotización se implican de manera importante, ya que cada una de ellas es capaz de generar sentido y arrojar nuevos textos al sistema.

El intercambio está implícito en el sistema semiótico, arraigado en su ser, buscará el encuentro para asegurar la subsistencia de la unidad semiótica. Siendo capaz tanto de la autointerpretación[21] (lo que la llevará a reconocerse como una, original y originaria) como de la interpretación de textos y signos de la cultura, los cuales también va creando al estar en una dinámica constante, recreándose, construyéndose.

La mecánica responsable del logro de la creolización entre sistemas semióticos es una de gran complejidad semiótica, implica al núcleo y su

capacidad *homeostática*,[22] la traducción que involucra a los códigos que se ponen en contacto, las gramáticas resultantes del encuentro, así como de manera importante la capacidad de memoria del sistema semiótico, ligado a la acción de los signos que cada sistema contiene y ha puesto en juego; elementos todos que es necesario analizar en sus dinámicas de funcionamiento para concretar el surgimiento del signo creol.

En este orden de ideas, podemos aseverar que los sistemas son abiertos; ya que, como hemos establecido, necesitan del Otro. No se encuentran clausurados del todo, existen los mecanismos que se activan con la capacidad de establecer condiciones de igualdad, es ésta aunada a la capacidad de memoria con que cuenta el sistema lo que le permite ser dispositivo pensante, esto es, que puede decidir cuáles elementos son aceptados en la interacción y cuáles son encaminados a la conciencia sistémica y así pasar a un estado de *latencia*. Al ser el sistema abierto y no ser puro, recibe y comparte infiltraciones de componentes que son necesarios para el desarrollo del proceso; sin embargo la apertura no es total porque existe también una selección cuidadosa de los contenidos. Las preguntas que surgen como resultado de este mecanismo son en función a qué se realiza la selección y cómo se decide cuáles elementos permean y cuáles son destinados a la *latencia*; tendrán respuesta al realizar el análisis de cada sistema en específico, sobre todo de aquellos elementos que se encuentran en lo profundo como los signos y los símbolos que se intercambian en el contacto, en un estudio de cada caso concreto. Por lo pronto, en lo general, es posible afirmar que el sistema toma las decisiones dependiendo de su momento histórico, de sus necesidades así como los códigos actuales y vigentes en su interior que le permiten la traducción.

Es posible entonces hablar de la memoria colectiva y la inteligencia colectiva. La memoria colectiva se refiere a la capacidad de la cultura de conservar y almacenar los signos que podrán ser evocados de acuerdo con las necesidades de expansión del sistema.

En esta dinámica dialógica, las variadas estructuras del presente y los textos del pasado ayudarán a que la cultura se expanda en un nuevo mo-

delo de sí misma, lo que hará recurriendo al mecanismo semiótico de la memoria. Este mecanismo de la memoria es el contenedor de los sentidos, es la "cultura vuelta al pasado";[23] dotará de reglas así como de la estructura para la transformación de las experiencias de la vida cultural del sistema. Este mecanismo utiliza de manera importante al símbolo, que para Lotman se constituye en vínculo entre culturas, es el encargado de concentrar, conservar y reconstruir el recuerdo. En el signo cultural se contiene el símbolo y su acción en la cultura abarca la progresión y la regresión; por eso es éste el elemento viajero. A manera de una cápsula del tiempo, un dispositivo primario de la memoria contenido en el texto cultural.

Es el símbolo el que acude en ayuda de la memoria como acceso al pasado. Los símbolos de la cultura son complejos,[24] puesto que un símbolo trasluce a otro, es por esto que su función es la de convertirse en vínculo consciente entre las culturas. La inteligencia colectiva viene a ser la capacidad de elección, explicada con anterioridad, que tiene el sistema de evocar ciertos contenidos.

En cuanto a las resistencias que el núcleo presenta hay que señalar que se deben en gran medida a que el individuo semiótico está identificado plenamente en el sistema, es conocido, ha sido apropiado y definido, por lo que tiene sentido para éste, ha logrado un grado de estabilidad; así es normal que exista renuencia a que se introduzcan estructuras ajenas, extrañas, aquello por conocer. Siendo las resistencias una serie de filtros como la capacidad de metabolizar el exterior, así como de reaccionar a los elementos introducidos, traducirlos a su vez para concretar la asimilación y la reducción del dinamismo en el intercambio, lo que resulta del encuentro de los códigos, las gramáticas asimiladas, que ya forman parte del núcleo, y las nuevas.

Primero hay que señalar que la capacidad de la que está dotado el núcleo cultural semiótico de metabolizar lo exterior a través de sus filtros, para afrontar el estrés y tensión propias del encuentro, es un mecanismo que entra en función inmediatamente que se percibe una infiltración en los códigos y estructuras ya conocidas, reaccionando en cero toleran-

cia a lo nuevo, cero apertura, para lo cual, cierra las estructuras que lo conforman para evitar la permeabilidad, la cual sólo se logrará gracias a la traslación constante de los signos, disminuyendo su función de dinamismo interno; esta disminución irremediablemente deberá conllevar la filtración. La posibilidad de que se realicen cambios en lo ya establecido es difícil de asimilar aún para la persona humana. La estructura y la individualidad semiótica no son diferentes, su resistencia al cambio proviene de la amenaza y temor que lo ajeno o extraño implica.

La finalidad de resistirse es frenar la infiltración, pero de manera importante se busca dotar al sistema de *capacidad de reacción*, lo que le permitirá realizar la selección de los elementos a tomar, que transformará para convertir en parte de su núcleo y estructura; las resistencias del núcleo pertenecen entonces a las defensas que éste tiene ante la intromisión de unidades ajenas a él. Estableciendo la máxima de que el núcleo ha de ser infiltrado, podemos afirmar que los esfuerzos contrarios están condenados al fracaso y las transformaciones han de tomar efecto.

La traducción que ya se ha establecido en el encuentro con lo otro como creadora de una primera infiltración en la frontera, también se realiza al interior del núcleo y de hecho de manera constante durante todo el encuentro a lo largo de los niveles estructurales del sistema. Los meandros[25] que se crean como resultado de la traducción son necesarios para la asimilación paulatina de los códigos nuevos. En el núcleo es un proceso largo, paulatino, lento. Las gramáticas que la cultura ha establecido son sólidas y por lo tanto difíciles de permear, no responden a transformaciones aceleradas. Los cambios que son graduales son bien recibidos por el sistema, ya que éstos no alteran su funcionamiento a la larga; sólo así serán asimilados nuevos elementos en el núcleo. Los códigos son el elemento que transporta, el sentido; cumplen la doble función, son resistencia y a la vez son factor de infiltración paulatina. Son los encargados de transformar, complejizar, adaptar los elementos nuevos a las necesidades del sistema. Ya que los códigos son un conjunto cerrado de relaciones internas, la inmanencia de las relaciones y la indiferencia del

sistema a la realidad extralingüística es lo que define la regla de cierre que caracteriza la estructura. Los filtros del núcleo, que obedecen a las políticas de resistencia del mismo, son el último bastión del sistema en su resistencia a la apertura y el intercambio. Éstos son los primeros mecanismos que intervienen en el intercambio y actúan sobre la conciencia sistémica, dirigiendo los elementos a asimilar hacia la conciencia o los que en latencia se activarán en posteriores encuentros; así también deciden cuál será la finalidad útil de los signos que serán creolizados.

Es a través de la *homeostasis*, como mecanismo complejo de adaptación al medio, que todo un sistema de filtros se activa para hacer frente al espacio heterosemiótico, lo que permite procesar los datos transmitidos como signos de manera conveniente. Debido a la *homeostasis* encontramos que el signo se ve implicado en los procesos de *ferencia*[26] y *tropía*,[27] mecanismos de traslado que atraviesan los ejes diacrónicos y sincrónicos del sistema, aquí es donde la percepción, la intuición y la tradición[28] realizan un importante papel en la interpretación de la realidad percibida por el sistema semiótico, en un primer acercamiento.

De acuerdo con la función de la tradición, un espacio semiótico se creoliza con su pasado al reinterpretarlo y, por supuesto, con los espacios semióticos con los cuales convive conflictivamente.

El mecanismo de defensa cumple a la vez la función de regular la apertura del núcleo al sistema otro o ajeno; su misión principal es proteger al núcleo de una inserción agresiva, violenta y acelerada de cambios imposibles de asimilar, para ello utiliza la interpretación y la traducción. La falla de este mecanismo implica un riesgo de extinción para el sistema. Es la respuesta al sentido traslaticio del signo en su desplazamiento hacia lo otro, al contacto íntimo entre sistemas, al que caracteriza la *heterotopía* y el dinamismo. Ante la necesidad de entenderse debe haber una *isotopía* que dará lugar a una zona común, resultante de la metabolización, a la cual la dinámica cultural le impone cambios, lenguajes que darán lugar a unidades nuevamente complejizadas. La traducción y la interpretación se convierten entonces en filtros que constantemente

semiotizan lo heterosemótico y sirven para crear metalenguajes. Así se explica la dinámica de los procesos de este mecanismo que hemos mencionado de la bipolaridad, cómo es capaz de lograr la extrasemiotización y la presemiotización de aquellos contenidos ajenos que han sido expuestos al intercambio; en esto radica su capacidad de generar sentido.

Es a través de todas estas dinámicas y la utilización de todos sus mecanismos que el proceso de creolización construye identidades culturales abiertas, lo que se logra una vez que las estructuras introducidas al núcleo han sido aceptadas, incorporadas al sistema como parte de éste. La identidad cultural se logra cuando las individualidades se han fusionado y han logrado, de manera consciente, su autodescripción. Se trata de un momento en el que se realiza la producción de textos por los cuales se explica a sí misma, entendiendo los contenidos asimilados y produce las pistas para que el Otro pueda interpretarlo a su vez. Para ello se establecen metalenguajes y se autodefinen con características propias y singulares. Sin embargo, la inmanencia del proceso de creolización hace que, aun cuando parece para los miembros del sistema que las estructuras se han estabilizado, el dinamismo e intercambio ha finalizado e inicia un periodo de estabilización; haya un resurgir de elementos latentes, los cuales serán actualizados, recuperando su vigencia en la cultura por la acción del código, siendo culturo-específicos.

La creación de textos permite que el sistema se autodefina con características propias y singulares. De esta conciencia resultan las traducciones, las transformaciones del sistema y el núcleo, los metalenguajes, los meta-relatos, las meta-descripciones, los mitos, las superestructuras, el bilingüismo y la poliglotía cultural. Con la conciencia se conforma una heterogeneidad interna junto con la conciencia cultural que permite a los interlocutores percibir la identidad del sistema, la pertenencia de las estructuras y del individuo mismo al todo. En este proceso de consolidación de la creolización en la búsqueda de la originalidad y la identidad cultural, las fronteras juegan un papel importante, deben volverse demarcatorias pero permeables.

En estos procesos se forma la identidad, la pertenencia, dejando de lado nuevos mensajes y reduciendo la dinámica del proceso, haciéndolo lento y formando meandros, cuando el colectivo que integra el sistema ha sido sujeto de autoconciencia y auto-descripción, esto es, al hacerse consciente de sí mismo, de su propia especificidad y contraposición a otras esferas. El paso entonces para lograr este resultado es la autodescripción que el sistema logra de sí al ser capaz de autodefinirse. Aunque el sistema siga tendiendo a la estabilidad, su dinámica de transformación no cederá mientras existan unidades susceptibles de ser transportadas y transformadas por la influencia de otras. Así pues, cuestionamos la identidad cultural absolutamente cerrada, ya que aunque sea una resultante del proceso de creolización, nunca está realmente terminada, no es algo logrado que permanecerá invariable en una cultura, se convierte entonces en una etapa más de este proceso cuya inmanencia se dará mientras el sistema exista y tal vez se puede afirmar que aun cuando se transforme en Otro seguirá existiendo en la *latencia*, como parte de la memoria colectiva.

Es así como los mitos, como metaconstrucciones complejas, complejizantes y complejizadas capaces de realizar la *poiesis* por el sistema semiótico, como manifestación de la identidad y autodescripción de la cultura, como originales y originarios de múltiples codificaciones, serán parte del estudio de esta semiótica así como todas las demás metaconstrucciones como la música, la literatura, la poesía, costumbres y usos de grupos observables en la cultura y que forman parte de la polifonía policromática de la naturaleza social de los grupos humanos, abriéndose una amplia gama de análisis desde esta perspectiva.

Podemos concluir la exposición teórica de las mecánicas y principios de esta semiótica afirmando que, al hablar del encuentro entre culturas, estamos hablando de un proceso de creolización, un proceso pancrónico cuya raíz está en las estructuras profundas de ese contacto. Es el estudio de los signos y los símbolos, como los elementos que están en el fondo de los contenidos intercambiados, los que entran en contacto, cho-

que, transformación y finalmente asimilación, que constituyen lo que se intercambia y son la esencia de lo que se dialoga.

La capacidad de esta teoría de explicar los fenómenos que resultan de este proceso está por probarse, pero si logra identificar de manera aislada los signos creoles y, a su vez, logra explicar a través de sus mecanismos la naturaleza del encuentro y por qué se han producido los resultados observados, logrando identificar los textos originarios así como los resultantes en cada cultura específica, dotará de un nuevo horizonte a la semiótica de la cultura.

La cuestión semiótica permite descifrar los códigos e ir a la esencia del intercambio para entender hasta dónde la creolización ha tenido alcance en un fenómeno determinado. En todo momento existen formaciones de *Koiné*, que surgen de la coexistencia de gramáticas esclerotizadas, y lenguajes cambiantes, vivos, que imponen reglas originando gramáticas nuevas, nuevas reglas, nuevas formas de interacción que permearán al núcleo.

A manera de recapitulación se asevera la afirmación de las tesis que se han expuesto, las cuales giran en torno a la idea de que la cultura es resultado de un proceso de creolización; formando parte importante de éstas la noción de que ningún sistema cultural puede ser puro, ya que de acuerdo con la exposición anterior, todo sistema es resultado de un proceso de creolización, así como todo sistema por más cerrado que se considere es *creol*. Ningún sistema cultural puede clausurarse, ya que tiende a la apertura, a la expansión, a buscar al otro, depende de éste para subsistir. Todo sistema cultural es infiltrable, la permeabilidad, la traducción y la asimilación son las claves que asemejan a los sistemas entre sí. Todos se caracterizan por compartir estos aspectos.

El fenómeno de la creolización que está en la base de todo intercambio cultural crea una polifonía, un prisma que permite apreciar diferentes aspectos de la realidad y formas del encuentro cultural. La posibilidad de establecer un diálogo íntimo, renovador y transformador de estructuras elementales de la sociedad y del individuo semiótico, desde el individuo mismo, pasando de la conciencia íntima del tiempo al tiempo histórico.

Al establecer que las gramáticas que surgen de la lengua conforman la esencia del colectivo y que por ser estructuras sólidas son difíciles de permear y no responden a transformaciones aceleradas sino más bien a cambios graduales, introducidos por los miembros del mismo sistema, se sientan las bases para hacer un breve análisis de las perspectivas que desde la semiótica de la creolización tienen los lenguajes.

Saussure llamó "tiranía de la letra"[29] a las transformaciones a que se sujetan las palabras, que se van alterando como cuando se da la elipsis de una letra por economía o modernización del lenguaje. Es este un estudio sincrónico y diacrónico, en el que la premisa está justamente en la gramática, que ha surgido del núcleo de la colectividad, que se resiste al cambio o transformación extranjera.

En el momento en que dotamos de vida al lenguaje, dotamos de vida al acto de comunicación; es en el encuentro con el ajeno en la frontera cuando la interpretación inicia y se empieza a dar lugar a la asimilación, pero es en las metaconstrucciones que han surgido del núcleo y de los *meandros* que se forman y son capaces de desacelerar los intercambios que comienzan a reflejar la interpretación que el sujeto semiótico hace de lo ajeno. Parece que el lenguaje convertido en metalenguaje en el arte del habla, como es estudiado por la semiótica, utiliza los tropos y la retórica como herramientas que el individuo o la cultura aplican al mito para reflexionar y expresar su creciente conciencia.

Los procesos de interpretación y traducción en los que cada sistema cultural va conociendo los códigos traídos a su presente pero adaptados a esta realidad, le dan el carácter pancrónico. Su presente, su momento y, por ello, lo que eran esencialmente se transforma, se adapta; entonces, el contacto entre culturas es una mecánica constante de procesos de creolización que conducen a la interpretación de lo Otro; a su traducción y adecuación.

Notas

[1] Traducción realizada para este trabajo del siguiente fragmento: "Since in reality no semiosphere is immersed in an amorphous, "wild" space, but is in contact with other semiospheres wich have their own organization there is a constant exchange, a search for a common language, a koine, and of creolized semiotic systems come into being… but this conflicts lead to cultural equalization and to the creation of a new semiosphere of more elevated order in which both parties can be included as equals". Iuri Lotman, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. U.P. Indianápolis. 1990. p. 142.

[2] La lengua como hecho social es una tesis clásica de Saussure, enunciada en su *Curso de Lingüística General*, en donde el autor señala que ha sido emanada del lenguaje el cual tiene "un lado social", es por esto producto social ya que implica "un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos". Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística General*, México, Nuevomar, 1982, p. 35.

[3] Esta noción se menciona por primera vez cuando el autor explica el concepto de la *Semiosfera*, ahí establece la idea del *continuum* semiótico y dice que no es posible analizar los elementos de la cultura como átomos separados o aislados ya que, para citar al autor: "no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos… Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización". Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, Madrid, Frónesis, 1996, p. 22.

[4] Afirmación que surge de Lotman en su análisis de la cultura, debido a que en su base se llevan a cabo mecanismos de diálogo e intercambio, ésta adquiere la capacidad de conciencia, en este trabajo se utiliza también el término "dispositivo pensante", tomando las mismas características. Citando: "La idea de cultura como una estructura de (como mínimo) dos canales que vincula entre sí generadores semióticos con estructuras diferentes… se pueden señalar algunos rasgos fundamentales del funcionamiento semiótico de los dispositivos intelectuales más simples, a partir de cuya interacción se constituyen formas de conciencia más complejas". Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit.*, p. 55.

[5] Con este término nos referimos al traslado que realizan uno y otro sistema cultural; en el ir y venir que implica a todos aquellos elementos que se pondrán en común al momento del encuentro, como los signos, los textos. Así el hablar de intercambio sígnico implica dar y recibir, tomar y donar los signos que formarán parte de los códigos a los que cada sistema recurrirá cuando entre en la fase de memoria.

[6] Lotman explica esta afirmación al caracterizar a la cultura como no homogénea, en la que el traslado de textos es constante, por lo tanto se crean las estructuras que

permitan el diálogo e intercambio; ya que se trata de estructuras diversas que se ponen en contacto. Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit.*, p. 48.

[7] El isomorfismo es sinónimo de homeomorfo, es decir, aquello *que tiene una misma forma*, pero que debido a esta condición de isomorfo puede en un momento determinado trasladarse a lo heteromorfo, lo busca, lo requiere.

[8] Lotman lo llama "el aumento de la diversidad" quiere decir que en cuanto se encuentren personas sígnicas con diferencias estructurales que forman parte del todo de la cultura se favorecen la tensión interna y la dispersión. Iuri M. Lotman, *La Semiosfera III*, Madrid, Frónesis, 2000, pp. 124-125.

[9] Lotman habla de expansión cuando la cultura se desarrolla y genera nuevos textos, indicando que hay momentos para este fenómeno; sin embargo es una necesidad del sistema, que incluso tiende a la expansión. Iuri M. Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.

[10] La *Koiné* semiótica reviste importancia en los procesos de creolización, ya que es un momento clave en el establecimiento de la *oikumena* cultural, Lotman lo refiere como: "Regiones con diversas mezclas culturales: ciudades, vías comerciales y otros dominios de formaciones de *Koiné* y de estructuras semióticas creolizadas". "Los procesos semióticos acelerados siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas". Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit.*, pp. 27 y 28.

[11] La complejización del sistema semiótico se refiere a las mediaciones que se realizan en el encuentro entre los sistemas, no debe confundirse con el concepto de tensión, la complejización en términos de Lotman: "En el proceso del desarrollo cultural se complica constantemente la estructura semiótica del mensaje que se transmite, y esto también conduce a que se haga difícil el desciframiento unívoco". "El doble papel de la imagen interiorizada, de la cual se exige que sea traducible al lenguaje interno de la cultura y que sea 'ajena', genera colisiones de gran complejidad, a veces marcadas por el sello de lo trágico". *La Semiosfera I*, *op. cit.*, pp. 67 y 72.

[12] La traducción ha sido referida ampliamente por Lotman como principio de intercambio entre sistemas semióticos. Otros autores como George Steinberg y Umberto Eco nos presentan los problemas consistentes en tensión, que la traducción inflige en el sistema semiótico; sin embargo señalada ampliamente como primera aproximación.

[13] La individualización es importante para esta semiótica ya que es en la medida en que existe la necesidad de autodescripción del sistema, autorreconocimiento e identificación que surge nuevamente la necesidad del Otro, conduciéndolo a la inmanencia.

[14] La infiltración se refiere a la capacidad de los signos de permear las estructuras sólidas del sistema, normalmente se lleva a cabo por los distintos mecanismos que se activan en el encuentro.

[15] Esta noción es clave para entender la semiótica de la creolización, ya que es en el espacio semiótico en donde se realizan los intercambios. Para Lotman este espacio está atravesado por fronteras, primeros filtros y zonas de alta creolización.

[16] La noción de homeostasis obedece de acuerdo con Lotman a la necesidad del sistema semiótico de establecer condiciones de igualdad con el Otro y los contenidos que, en textos complejizados, está introduciendo al núcleo. Por lo tanto el término se aplica a la acción que el sistema ejerce cuando activa diversos mecanismos para asimilar lo ajeno y disminuir los efectos de la infiltración. "Así pues el estado estático es garantizado por el equilibrio entre el carácter activo de ambas subestructuras, alcanzable a cuenta de una transacción y el movimiento, por la sucesiva activación de cada una de ellas y el diálogo interior entre ellas". Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit*., p. 45.

[17] La noción de núcleo se refiere a aquella estructura que está en el centro del sistema, aquello que ha sido anquilosado por su permanencia en la cultura aun a pesar del paso del tiempo, estructuras esclerotizadas que pertenecen a un grupo proporcionándole identidad. Aquí es donde las mayores resistencias a la transformación subsisten. Es también aquel que contiene los códigos capaces de reavivar contenidos, de ahí la función de memoria que se le atribuye. Aquí entonces se encuentra en su mayor fuerza la capacidad políglota de la cultura.

[18] Popper ha mencionado este principio en relación con el análisis que realiza en su obra *La Sociedad Abierta y sus Enemigos*, mencionando que no existe un grupo cultural cerrado. Lotman a su vez menciona la resistencia del núcleo a la transformaciones introducidas por el encuentro con otros sistemas semióticos como mecanismo de defensa, pero que necesariamente esta estructura debe ser permeada, siendo esto lo único que garantiza que el sistema semiótico y sus contenidos no pasen a la extinción.

[19] De acuerdo con Lotman se puede hablar de "cementerio semiótico", todos aquellos contenidos que han caído en desuso o que simplemente el sistema no ha querido actualizar para utilizar en su presente; sin embargo éstos no están extintos, siguen constituyendo parte de la memoria semiótica y en algún momento oportuno, declarado por el propio sistema semiótico, serán llamados nuevamente a formar parte de los códigos, del presente del núcleo. De ahí su importancia, la necesidad que de ellos se tiene los mantiene en este espacio límbico de latencia, son una presencia inconsciente pero constante.

[20] En los términos de Lotman, la bipolaridad se refiere a lo que llama "irregularidad semiótica", al igual que en la mente se realiza entre dos hemisferios: dextrohemisférico y el sinistrohemisférico: "Puesto que todos los niveles de la semiosfera representan semiosferas como puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo como el espacio del diálogo, cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o izquierda y encierra a estas estructuras". Véase Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit*, p. 42.

[21] La autointerpretación ligada a la originalidad de la cultura, Octavio Paz en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* señala que para que la cultura sea auténtica sus miembros deben estar convencidos de su originalidad y su superioridad, incluso sobre otros. La autoconciencia que alcanza el sistema y la autodescripción lo hacen capaz de otorgar a sus miembros la identidad, pertenencia, condiciones que a su vez tienen el efecto de hacer la frontera permeable a nuevos mensajes creando condiciones de reducción de la dinámica del intercambio. Véase Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1984, pp. 9-45. En la contratesis revisar el proemio de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Vol. I., Madrid, Espasa Calpe, 1966.

[22] Referida al proceso de la homeostasis o asimilación, al que ya se ha hecho alusión en la nota núm. 16.

[23] Como la nombra el mismo Lotman en su obra *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, *op. cit*.

[24] Esta clasificación la toma Lotman de Victor Turner en donde los símbolos son simples o complejos. Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I*, *op. cit*., p. 143.

[25] El término se aplica refiriéndonos a zonas de reducción del flujo de información en el sistema. En topología de la cultura se aplica a los diferentes fenómenos en los que el dinamismo y transmisión de información se frenan para dar tiempo a la asimilación de los contenidos intercambiados en el diálogo. Este término lo aplica George Steiner en sus estudios del lenguaje y la traducción en su obra *Después de Babel* para los fenómenos del tejido cultural.

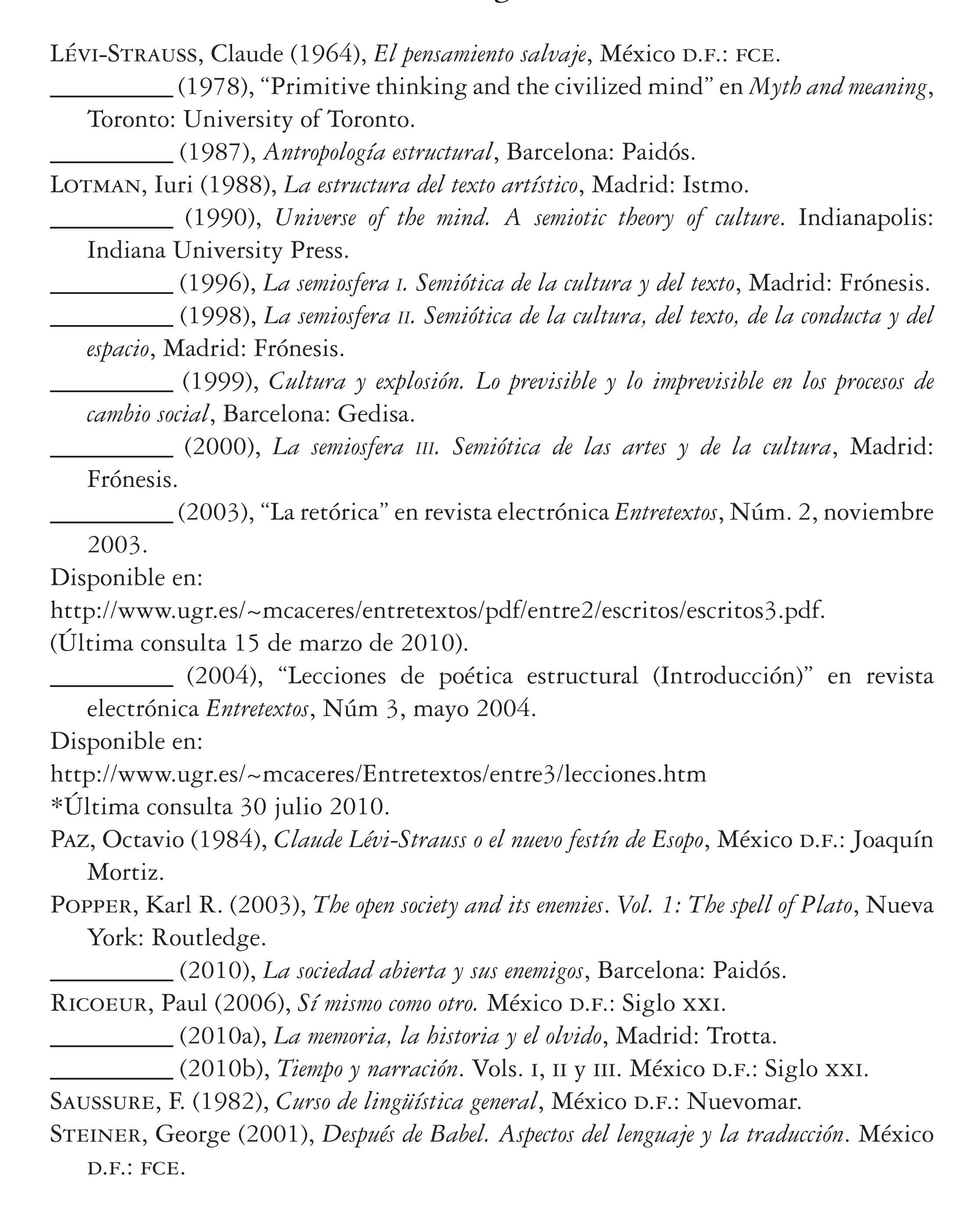
[26] Es el sentido traslaticio del signo, le da su capacidad de vehículo; consiste en la capacidad de éste de llevar contenidos de un núcleo a otro; se compone por los códigos para su reinterpretación, así como su carga simbólica y constituye una función importante en la creolización.

[27] Se refiere a la ubicación del signo en el espacio semiótico, su capacidad cronotópica de acuerdo a Bajtín, en la cual cuentan con la capacidad para ser desplegados en muchos lugares y textos, también les permite ser exportables. Esta función y la *ferencia* son componentes de la *latencia*.

[28] Tanto la percepción como la intuición son principios que Lotman ha tomado en cuenta en su exposición sobre la cacería de brujas en la Edad Media. Otro semiólogo que indica sobre la participación de estos fenómenos en los fenómenos semióticos es A.J. Greimas que en su obra *Semiótica de las pasiones* habla de cómo estos alimentan las interpretaciones que se efectúan de lo Otro, ambos elementos vienen a formar parte de la construcción del signo complejo de Victor Turner. La tradición que se refiere a la interpretación del momento histórico es el elemento de referencia para la asimilación de contenidos extraños.

[29] F. Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Nuevomar, 1982, p. 60.

Bibliografía



Lévi-Strauss, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*, México D.F.: FCE.

__________ (1978), "Primitive thinking and the civilized mind" en *Myth and meaning*, Toronto: University of Toronto.

__________ (1987), *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós.

Lotman, Iuri (1988), *La estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.

__________ (1990), *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. Indianapolis: Indiana University Press.

__________ (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Frónesis.

__________ (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Frónesis.

__________ (1999), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa.

__________ (2000), *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Frónesis.

__________ (2003), "La retórica" en revista electrónica *Entretextos*, Núm. 2, noviembre 2003.
Disponible en:
http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos3.pdf.
(Última consulta 15 de marzo de 2010).

__________ (2004), "Lecciones de poética estructural (Introducción)" en revista electrónica *Entretextos*, Núm 3, mayo 2004.
Disponible en:
http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/lecciones.htm
*Última consulta 30 julio 2010.

Paz, Octavio (1984), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México D.F.: Joaquín Mortiz.

Popper, Karl R. (2003), *The open society and its enemies. Vol. 1: The spell of Plato*, Nueva York: Routledge.

__________ (2010), *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Paidós.

Ricoeur, Paul (2006), *Sí mismo como otro.* México D.F.: Siglo XXI.

__________ (2010a), *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid: Trotta.

__________ (2010b), *Tiempo y narración*. Vols. I, II y III. México D.F.: Siglo XXI.

Saussure, F. (1982), *Curso de lingüística general*, México D.F.: Nuevomar.

Steiner, George (2001), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México D.F.: FCE.

10. Gadamer y el problema ecológico

Jaime Vieyra García

La hermenéutica nació y se desarrolló, hasta hace poco, como una disciplina de la interpretación de textos, especialmente de la Biblia. Con las aportaciones de Friedrich Nietzsche en el siglo XIX y de Martin Heidegger en el XX, la hermenéutica alcanzó una amplitud y una radicalidad tales que la convirtieron en una de las corrientes filosóficas más importantes de nuestro tiempo y, aún más, en una de las características generales de la labor de los filósofos contemporáneos. La obra de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) es heredera, a la vez, de la larga tradición de la hermenéutica textual y del "giro ontológico" por el que la hermenéutica designa no sólo el arte de comprender en general, sino también el carácter de nuestra aproximación al mundo y, esencialmente, el modo de ser de los hombres y mujeres: los seres humanos no sólo vivimos dentro de tradiciones culturales (que suponen una determinada comprensión del mundo), sino que existimos interpretando lo que nos sale al paso a partir de esas comprensiones previas y, en determinadas condiciones, podemos transformar los marcos interpretativos tradicionales. Es en ese sentido que la hermenéutica posee un sentido filosófico universal, puesto que todos/as estamos obligados/as a comprender e interpretar y a poner en diálogo nuestras comprensiones para llegar a horizontes más amplios de entendimiento. Esto significa que la hermenéutica filosófica, tal como la practicó Gadamer, no consiste en una serie de "tesis" o categorías metafísicas sino en un intento de esclarecer

las condiciones de comprensión y en la defensa argumentada del valor epistemológico y existencial de diversas formas de experiencia irreductibles al cálculo científico (la historia, el arte, la filosofía, la experiencia religiosa...). Es en el cumplimiento de esa tarea histórico-trascendental que Gadamer se topa constantemente con los efectos de la interpretación tecno-científica del mundo característica de la época moderna. Y uno de estos problemas se destaca por sus alcances planetarios y por sus consecuencias en la vida cotidiana de los seres humanos: se trata del problema ecológico. La obra de Gadamer, apoyada fuertemente en la filosofía de Martin Heidegger, ha contribuido al esclarecimiento del problema ecológico en una triple vertiente: 1. Investigando sus causas históricas: el surgimiento y consolidación, en la modernidad, de una interpretación "objetivante" de la realidad, que la determina como almacén de energía utilizable para los fines de la civilización industrial; 2. Contrastando esta interpretación con otras maneras de comprender la naturaleza y el lugar del hombre dentro de ella, especialmente la concepción griega de la *Physis* y el peligro constante de la *Hybris* (desmesura) en las acciones humanas; 3. Recordando la responsabilidad de los hombres de ciencia de informar a las sociedades y de dialogar sobre las consecuencias globales de sus intervenciones. La propuesta hermenéutica de Gadamer no desarrolla una "Filosofía de la naturaleza" alternativa a la de la ciencia moderna objetivante, no establece una tabla de valores ecológicos y ni siquiera elabora respuestas particulares al problema ecológico: sólo nos recuerda los límites de nuestro poder-hacer y nos invita a asumir nuestra responsabilidad, grande o pequeña, en la crisis. Esto es poco o mucho dependiendo de nuestras expectativas de solución de la crisis, pero ciertamente que resulta orientador de nuestras posibilidades.

11. ¿Hermenéutica y Ecología? La filosofía de Hans-Georg Gadamer y el problema ecológico

Angelina Paredes Castellanos

No debería olvidarse que es la naturaleza misma
la que nos ha conducido a la fuerza hacia la cultura.
Y por ello sigue siendo válido que no podemos sobrevivir sin cultura.
Es de la confrontación entre el mundo comprensible y el mundo dominable
de lo que nos hacemos conscientes en el pensamiento griego.
H.-G. Gadamer

1. Hans-Georg Gadamer y el problema ecológico

En nuestros días somos cada vez más conscientes del problema del medio ambiente. Este tema nunca había tenido tal resonancia hasta que nos percatamos del grave asunto de la contaminación ambiental. Sólo así hubo esfuerzos por definir lo que hemos comprendido por la palabra Naturaleza. Dicha revisión del concepto, inimaginable para gente del pasado, fue necesaria para tratar de dar razones o hallar las posibles causas por las que la cultura occidental moderna ha llegado a la situación de la crisis ecológica.

Actualmente, el tema de la naturaleza ocupa un lugar primordial para muchos estudiosos, no sólo para aquellos quienes se ocupan directamente de la ecología sino por otros quienes desde hace mucho tiempo

han dicho algo sobre la cuestión acerca de la realidad. Nos referimos al campo del quehacer propio de los filósofos. En la historia de la filosofía es notorio encontrarse con el tema de la naturaleza mencionado en diversas ocasiones. El pensamiento resguarda la apreciación de los primeros hombres acerca del cosmos. Podríamos aventurarnos y decir que la Naturaleza es el gran discurso de la filosofía, desde sus inicios hasta ahora. No sólo arduamente pensado por los filósofos antiguos sino también por los filósofos contemporáneos, el tratamiento filosófico del tema de la naturaleza demuestra que es uno de los ejes que marca contundentemente la labor de la reflexión filosófica en todas las épocas.

Hans-Georg Gadamer, filósofo alemán que vivió durante el siglo XX, padre de la hermenéutica filosófica y cuya obra, en su mayoría, ha sido traducida al español, es un pensador que también hace eco de esta intención original de los filósofos respecto a interrogarse por el mundo que les rodea, con la peculiar distinción de valorar el campo de la tradición. Consideramos que no es el asombro, la incertidumbre ni la dominación lo que mueve a este autor en su discurso aproximado a un pensamiento acerca de la naturaleza, sino que el reconocimiento de la tradición es lo que hace original su incursión en el actual discurso sobre el medio ambiente.

Al recuperar lecturas sobre Gadamer podemos advertir que en el conjunto de sus textos –no sólo en *Verdad y método*, su obra principal– aparece la preocupación del pensador por el problema ecológico. Un trabajo de exégesis aunado a la atención a ciertas citas en sus libros nos muestran la ardua labor filosófica que nuestro autor dedicó al tópico de la Naturaleza. Así lo advierten frases como:

> Existen dos amenazas de las que nadie ve cómo se podrían dominar: la primera amenaza consiste en el suicidio colectivo de la civilización humana y la segunda, algo quizá más grave, en la crisis ecológica, el agotamiento, la desertización y la devastación de los recursos naturales de nuestra tierra (Gadamer, 1990: 22).
> Con esta tendencia técnica se anuncia la época en la que… la destreza humana aprenderá a elaborar productos artificiales con la Naturaleza y a convertir nuestro mundo en un taller de trabajo industrial, un progreso sin precedentes que nos conducirá

> lentamente a las proximidades de nuevas zonas de peligro (Gadamer, 1990: 26-27). No debemos olvidar que somos seres vivientes de la naturaleza, estamos involucrados en muchas cosas, es decir, que estamos totalmente inmersos en ella en la práctica (Gadamer, 1990: 34).

En estos párrafos Gadamer señala su inquietud sobre el tema ecológico, la cual resultará en un análisis implícito que compara la concepción de la naturaleza del mundo moderno con la del mundo antiguo, en el que el tema de la tradición adquiere un papel crucial.

A propósito del mundo antiguo, la preocupación del autor por el medio ambiente también se encuentra en su recordatorio cuando nos insiste en el significado de la propia palabra ecología, que proviene de *oikos*, noción griega que en su sentido más originario hace mención de la sabiduría antigua de concebir al mundo como una Casa Natal, un hogar en el que habitan los seres humanos, imposible de ser, por esta razón, algo ajeno o extraño a sí mismos (Gadamer, 2001a: 97). Desde la visión significativa e integral de la naturaleza del mundo antiguo, Gadamer señala que los hombres modernos y su saber son incapaces de ver a la Naturaleza como su Casa. Los sujetos modernos viven en el olvido de la Naturaleza, llegan a ir y actuar en contra de la misma naturaleza.

Una comprensión hermenéutica nos lleva a percibir lo que puede ser una relación ecológica entre los seres humanos y la naturaleza desde la apertura a una noción hermenéutica de tradición. Y es que ambos temas, el de la tradición y la naturaleza, son olvidados o eliminados en la época moderna pues para ésta la naturaleza es un simple objeto de dominio independiente del sujeto.

Gracias a la apertura a otra forma de comprender la tradición, entendida como fuente de orientación para la existencia humana, es posible recuperar a su vez el tema de la naturaleza en el sentido de una relación de pertenencia de los seres humanos al entorno natural. A través de nuestros mitos y saberes antiguos es posible recordar la comprensión de nosotros como parte de la naturaleza.

a) El concepto hermenéutico de tradición

En primer lugar, hay que señalar que Gadamer nos ofrece una nueva comprensión de la tradición, es decir, le otorga al saber antiguo un valor en el campo de la verdad. Para la hermenéutica, el sentido de la tradición basado en el predominio de la razón es objeto de crítica. La racionalidad moderna, en su visión lineal de la historia humana, es una visión que se guía por la afirmación de que el entendimiento de la historia va de la ignorancia hasta el saber supremo; de ese modo, lo tradicional es considerado un estadio precario e infantil del entendimiento del hombre, algo falso y muerto por ser parte del pasado humano. Para la mentalidad moderna el saber antiguo es eliminado como fuente de verdad frente al conocimiento alcanzado por el saber moderno.

Al respecto, de acuerdo con Ramírez, a la tradición viva es a lo que responde Gadamer en una crítica a la postura ilustrada que parte de la razón humana como única y última guía de la orientación de la vida (Ramírez, 2003: 105-111). En su lugar, y frente a la visión moderna de lo antiguo, debemos pensar que el pasado de toda cultura es una fuente valiosa de sentido existencial. En la hermenéutica filosófica, la tradición es una fuente de verdad que otorga un sentido vital a la orientación de la existencia finita del hombre.

Cuando Gadamer explora la propia condición del sujeto, lo define como un ser determinado por la historia, por interpretaciones de tradiciones heredadas a través de su propia cultura, lenguaje, costumbres, educación; es decir, por el medio en que recibe su formación. Recordemos la frase célebre que reafirma esta idea "…no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella" (Gadamer, 1977: 344). El ser humano ha de ser comprendido como un ser constituido por su tradición y su historia, un ser que asume el saber del pasado y sus contenidos como una orientación valiosa que le da un sentido verdadero con el que dirige su vida y comprende el mundo.

Gadamer ve a la tradición como una herencia del pasado que se encuentra siempre actuando en el presente. Esto quiere decir que com-

prender nuestro momento actual es continuar con el diálogo que empezó mucho antes que nosotros. En ese sentido, cada interpretación de sentido en un determinado momento se vuelve una renovación del mismo a través del lenguaje que aprendemos. Piénsese que sólo a través del diálogo con otras épocas es posible que hoy alguien pueda referirse a la vida y sabiduría de los pueblos antiguos y sus mitos, al gran legado de orientación del destino de los griegos, al impulso de vida del imperio romano, al enorme autoconocimiento alcanzado por el hombre durante la Edad Media, al gran aporte artístico y cultural de tradición intelectual alemana para el mundo y, sin duda, al relevante pero también preocupante grado de especialización del modo científico-moderno de concebir la subjetividad humana, encontrando en todo ello un sentido valioso para el presente.

b) **El concepto griego antiguo de *physis***

Para la hermenéutica filosófica, el planteamiento del pensamiento griego antiguo que parte de la tradición occidental funge como algo verdadero. No así como lo piensa la visión progresista de la verdad del saber moderno, para la que la ciencia griega es reconocida por ser un esfuerzo bien estructurado y plausible de un interesante intento por explicar la realidad, pero en última instancia es considerada errónea, quedando fuera del ámbito de lo verdadero.

Para la hermenéutica gadameriana la verdad del pensar griego antiguo consiste en que debe ser visto primero no como material muerto o erróneo, como un conocimiento propio de la infancia o ignorancia de la humanidad, sino que debe ser valorado como un tema crucial aun hoy para encarar los problemas actuales del medio ambiente, pues la tradición del filosofar griego antiguo deja ver las amplias cosmovisiones que alcanzaron en su momento los antiguos griegos acerca del Universo. De ese modo, queda en duda la posibilidad de que este pensamiento sea algo

superado a través de la historia por el supuesto de un conocimiento de la realidad más elevado, positivo y avanzado, según pretende la mentalidad moderna de la historia, la tradición y la naturaleza.

El valor de la filosofía antigua (o ciencia griega) es vital para el presente pues puede fungir como un parámetro para alcanzar a entrever las fronteras a todo tipo de objetivación moderna, es decir, aun en nuestros días puede ofrecernos una reflexión que nos orienta acerca del tema del medio ambiente.

Gadamer nos recuerda que el conjunto de la filosofía antigua de la *physis* tenía una concepción del Universo como totalidad, es decir, una visión de la realidad en equilibrio, un orden interno regulado de la *physis* como causa y principio de los seres naturales.

La filosofía antigua griega se planteó preguntas acerca del inicio, constitución, ser y nulidad de lo que le rodeaba, y a tales preguntas dio respuesta desde la *physis*, una concepción auto-creativa y en movimiento de lo natural que otorgaba al agua (Tales), al aire (Anaxímenes), al fuego (Heráclito) o a lo indeterminado (Anaximandro), la verdadera esencia de la naturaleza, a la que todo vuelve restableciéndose en el equilibrio regulado del Universo. Para los presocráticos la *physis* era la sustancia primaria de todas las cosas, fuente de vida que se sitúa en el nacimiento, transformación y destrucción de los seres. Las plantas, los animales y hasta el propio ser humano son seres que se definen por una visión dinámica y vital de la *physis* que mantiene naturalmente todo cuanto existe. De acuerdo con Gadamer, Aristóteles nos indica que el concepto de *physis* de los filósofos de la naturaleza hace referencia al gran orden de equilibrio de lo ente, algo que permanece en el devenir y en la multiplicidad de los fenómenos. Al respecto, nuestro autor recalca: "la concepción griega de la naturaleza consistió en concebir el todo como un orden en el que los procesos naturales se repiten y transcurren dentro de ciclos fijos. La naturaleza es concebida como una entidad que se mantiene a sí misma… al final, el gran orden equilibrante de todo suceso que cambia lo determina todo como una justicia natural" (Gadamer, 2001a: 97).

En efecto, señala Gadamer, el filosofar griego provocó que la ciencia apareciera en Occidente, marcando un rumbo a la civilización basado en la inquietud por el saber, empero, se diferencia contundentemente de la ciencia moderna (que piensa a la naturaleza como una cosa a disposición del hombre) en que los antiguos griegos presentan una noción integral de la *physis*. Así pues, lo valioso de la filosofía o ciencia griega se lee cuando nos muestra un todo de interpretación de la existencia diferente a la visión fragmentada, cosificada y parcial de la época moderna. Hay que aprender, según el filósofo alemán: "Algo de la herencia antigua en nuestro pensamiento, que si bien es legado que nos dejó la 'ciencia', es una ciencia que se encontraba acorde con las condiciones del mundo de la vida humana, es decir, con el concepto que guiaba su pensamiento, la '*Fisis*'" (Gadamer, 2001b: 182).

En ese sentido, no se trata de poner en cuestión la validez o posibilidad de las teorías de los filósofos de la naturaleza de la antigüedad, sino de resaltar la manera en que pensando racionalmente los antiguos sabios encontraron ciertas respuestas que satisfacían la curiosidad humana y su orientación en el mundo sin poner en peligro su propio hogar.

2. Una comparación entre el concepto de naturaleza definida como objeto (modernidad) y como *physis* (antigüedad)

En el artículo "El concepto de naturaleza y ciencia natural" Gadamer plantea la cuestión de si la ciencia griega es ciencia en el mismo sentido en que lo es la moderna ciencia experimental de la naturaleza (2001c: 133). Llega a la cuenta de que definitivamente no lo es. Pero sus diferencias se centran, principalmente, en la forma de interpretar a la naturaleza.

Para el filósofo antiguo griego, las preguntas acerca del principio de naturaleza viva que crece desde sí, la nada o el ser de las cosas, se basaba en una comprensión integral de su lugar y pertenencia al ciclo natural de

las cosas, en la que la naturaleza era vista previamente como un hogar. A esta concepción obedece el término usado de *physis*.

De acuerdo con Gadamer, para la moderna ciencia experimental de la naturaleza esta comprensión holística queda nublada bajo el concepto usado de la ciencia moderna: objeto.

La naturaleza considerada como objeto es una cosa, un instrumento, algo ajeno al hombre, útil para la satisfacción de sus necesidades pero desvalorizado. En este concepto moderno del medio ambiente, se asume el abandono de una concepción de totalidad y equilibrio dada la ruptura de los seres humanos de la naturaleza.

Propiamente, explica Gadamer, los griegos no tenían un concepto como el de objeto, resulta más bien extraño para su pretensión de comprensión inmediata, por la cual el hombre intenta hacerse un hogar en el mundo.

En cambio, la palabra moderna que designa a la naturaleza, objeto, *Gegenstand* en alemán, hace referencia a algo "que ofrece resistencia, que se interpone en el camino del impulso natural y de la incorporación a los sucesos de la vida" (Gadamer, 2001a: 121). En ese sentido, para Gadamer todo lo que puede convertirse en objeto, lo que se puede objetivar, ya se encuentra fuera del equilibrio de la naturaleza. Aquí aparece la oposición y el enfrentamiento del hombre con la Tierra. El hombre controla la naturaleza porque se reconoce como un sujeto fuera de la misma. La visión objetiva de la naturaleza hace del entendimiento del mundo un lugar inhóspito que debe ser dominado por una racionalidad que rompe con el vínculo estrecho, que la cosmovisión griega mantenía, entre el hombre y la naturaleza.

Como los antiguos griegos no tenían conceptos como el de objetividad (existencia con independencia de cualquier subjetividad que observa) u objeto en su vocabulario habitual, era imposible que consideraran a la naturaleza como algo opuesto o en enfrentamiento consigo mismo. Antes bien, la veían como algo con lo cual estaban íntimamente involucrados. De ahí que el trabajo sencillo del hombre antiguo no podía

incidir en el equilibrio natural porque no intentaban la explotación de la Tierra. El hombre estaba adaptado a la naturaleza y no al contrario, como sucede desde la modernidad: la naturaleza al hombre. Brevemente, considera Gadamer, una actitud diferente, bienintencionada aunque no determinante, frente a la visión objetiva de la naturaleza ha sido la de los ecologistas que intentan (como dice su slogan) la protección de la naturaleza (Gadamer, 2001c: 147).

Con Gadamer consideramos que la antigua tradición de los griegos y su concepto de *physis* es mucho más un peso contundente por ser una forma alternativa y eficaz de aproximación al entorno natural en la balanza frente al concepto moderno de naturaleza (objeto), pues exige una reflexión también científica de la Tierra.

Conclusiones

Actualmente las intenciones filosóficas de apreciar el campo de verdad de la tradición de Gadamer se expresan en la cultura general. Se ha llegado a reconocer que interpretaciones de la naturaleza contenidas en las imágenes poéticas, visiones místicas y artísticas del mundo, es decir, en el conjunto de nuestras tradiciones, son mucho más consistentes con lo que nos dice la física contemporánea acerca del Universo. Con ello se confirma la idea de que la tradición, en sentido hermenéutico, es decir, comprendida una verdad de orientación existencial de los seres humanos, es fundamental para la comprensión de la naturaleza. La tradición es importante porque nos recuerda otros conceptos del medio ambiente ante la visión cosificante de la época moderna.

Hoy, el deseo de Gadamer de una nueva construcción o interpretación de la naturaleza parecida a la *physis*, naturaleza viva en equilibrio, se está dando. La teoría de Gaia de Lovelock sostiene que la Tierra debe ser vista como un sistema autorregulado que mantiene la vida, donde el conjunto de los organismos cooperan para el logro del equilibrio natural. En esta

teoría también se está asumiendo que la percepción de la naturaleza es profundamente compleja, plural, autocreativa y autorreguladora. Tales ideas, con nuevos nombres, nos hacen recordar la forma en que la herencia griega concebía el Universo hace más de dos mil años. Aquí también, con su singularidad respectiva, podemos notar que el pensamiento antiguo griego y su concepción del cosmos son fundamentales para la comprensión del Universo. Hay un contraste entre una visión vital y una visión mecánica de la Tierra. Hoy, el deseo de Gadamer de contrarrestar el concepto moderno de definir a la naturaleza como objeto sustentando en un sujeto se está dando.

Como nos recuerda Gadamer, la tradición es ante todo una herencia que no se puede rechazar, como pretende la visión moderna del mundo cuando niega el valor del pasado. En ella está presente como uno de los temas más importantes la Otra concepción de la Tierra. Una concepción viva y en equilibro de la naturaleza.

Con lo anterior, se debe destacar entonces que Gadamer presenta una veta ecológica en su pensamiento hermenéutico, así pues, no es sólo quien aboga por el carácter de verdad de las ciencias sociales y el arte ante el carácter absoluto de verdad de las ciencias naturales como crítico del cientificismo, no es sólo quien renueva la hermenéutica de la facticidad hacia la hermenéutica que sostiene el condicionamiento histórico-cultural del mundo, es el autor que también problematiza la situación actual de la naturaleza a través de su hermenéutica, donde implícitamente nos hace reflexionar sobre las nociones antigua y moderna de concebir el mismo Planeta, mostrándonos aún la enseñanza que el pasado resguarda para nosotros, hombres y mujeres de la época actual. La relación de la hermenéutica filosófica con el tema del medio ambiente no fue una finalidad en su obra. El desarrollo de este tema es un aspecto secundario que en este trabajo pretendemos exponer a través de citas y enunciados que intentan expresar las ideas de un pensador preocupado por el futuro del medio ambiente y la humanidad a través del rescate del tema de la tradición.

Bibliografía

GADAMER, Hans-Georg (1977), *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Ediciones Sígueme.

_________ (1990), *La Herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt Gorina, Barcelona: Península.

_________ (1995), *El inicio de la filosofía occidental*, trad. Joan Josep Musarra, Barcelona: Paidós.

_________ (1997), *Mito y Razón*, trad. José Francisco Zúñiga García, Barcelona: Paidós.

_________ (2001a), *El estado oculto de la salud*, trad. Nélida Machain, Barcelona: Gedisa.

_________ (2001b), *El giro hermenéutico*, trad. Arturo Parada, Madrid: Cátedra.

_________ (2001c), *El inicio de la sabiduría*, trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós.

LOVELOCK, James (2007), *La venganza de la Tierra. La teoría de Gaia y el futuro de la humanidad*, Barcelona: Planeta.

RAMÍREZ, Mario Teodoro (2003), *De la razón a la praxis*, México: Siglo XXI.

12. Escribir ficciones. Punto de encuentro entre un antropólogo y un historiador

Salvador Jara Guerrero
y Juan Torres Melgoza

Dejadme que os cuente una o dos historias más,
y luego dogmatizaremos
Charles Baudelaire (1989: 23)

Introducción

En este trabajo reflexionamos acerca de las propuestas teóricas de dos de los pensadores más destacados del siglo pasado: Clifford Geertz y Michel de Certeau. Especialmente nos interesa destacar sus concepciones acerca de un tema clásico, el de la verdad. Tanto Geertz como Certeau son autores que desde sus disciplinas, el primero desde la antropología y el segundo desde la historia, critican enfáticamente el positivismo que reinó durante el siglo XX en las ciencias sociales. En los argumentos de ambos encontramos una interesante reflexión sobre los estatutos del saber en las denominadas ciencias humanas, es decir, tanto el trabajo del antropólogo como el del historiador tienen una forma distintiva de comprensión de la realidad en sus ámbitos. Tanto Geertz como De Certeau consideran que la verdad es una construcción más que una mera correspondencia

con los hechos, lo que coloca en el centro de atención la problemática asociada a las pretensiones de conocimiento.

El debate acerca de la verdad está presente en todas las disciplinas que mantengan pretensiones de conocimiento. Se trata de un tema clásico y a la vez actual dentro de las teorías de la justificación.

La verdad ha sido considerada como idéntica a la realidad, como la identidad de lo que permanece y no cambia, lo que se encuentra debajo de las apariencias. Era concebida desde los griegos como un des-cubrimiento del ser que se encuentra oculto por el velo de la apariencia. Aunque los griegos consideraron también la verdad como una convención que, aunque está basada en la experiencia o en la práctica, al final se trata de un acuerdo.

Para Tomás de Aquino la verdad es una adecuación del entendimiento con la cosa, se trata de una correspondencia o concordancia entre el entendimiento o pensamiento y lo real. Esta es quizá la teoría más difundida en el pensamiento occidental, aunque muchos filósofos, como Heidegger, han considerado que la verdad no es primariamente adecuación del intelecto y se adhieren al sentido primitivo griego de la verdad como desvelamiento del ser.

Otras teorías han puesto menor énfasis en la cosa, las teorías coherentistas mantienen que una proposición es verdadera si es coherente con el resto de las proposiciones del sistema del que forma parte, otras consideran que es el consenso lo que sostiene las pretensiones de verdad, y afirman que una proposición es verdadera si resulta útil o funciona en la práctica.

Muchas de estas teorías parecen mantener la idea de una verdad ontológica, es decir sostienen en el fondo la idea del develamiento de la realidad. Frente a ello, los constructivistas afirman que la verdad es construida por procesos individuales y sociales sin correspondencia biunívoca con las relaciones con el entorno, que lo que denominamos conocimiento es construido activamente por el sujeto cognoscente, y que va evolucionando y adaptándose con el tiempo.

Si se deja de lado la idea realista de la verdad como una correspondencia, la alternativa planteada por Putnam es que la verdad sea el producto de una racionalidad intencional y humana que se alza por encima de prejuicios y se orienta por la idea de lo bueno (Putnam, 1988: 140).

Sin embargo, el fundamento de las teorías anteriores no abandona la pretensión científica de la verdad. Como alternativa, Gadamer considera que la naturaleza de las ciencias del espíritu se puede entender mejor desde la tradición humanista que desde la idea moderna de la ciencia. Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor a través del concepto de formación que desde la idea del método científico. Formación, como la traducción del término *Bildung*, con la intención de describir el cambio en las ciencias del espíritu, pero no como cambio en el sentido de un progreso o de una mejoría, como ocurre en las ciencias naturales, sino como algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura.

En este cambio de las ciencias del espíritu, la razón, la causa del cambio, no es del tipo de una evidencia que falsea a una teoría en el sentido de Popper, la causa es una actitud de apertura permanente, es mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos (tal sería el caso de Geertz y Certeau). Lejos de desechar cualquier saber si aparece apenas un destello de duda, como aconsejaba Descartes, de lo que se trata ahora es de dar oportunidad a ese saber de manifestarse, de tomarlo en consideración.

La manera de trabajar en las ciencias del espíritu no es experimental ni matemática, ya Helmholtz lo había apuntado, el trabajo en las ciencias humanas es más parecido al trabajo en el arte, a través de la sensibilidad y el tacto artístico. El tacto como una determinada sensibilidad y capacidad de percepción de situaciones cuando no poseemos respecto a ellas ningún saber derivado de principios generales. El tacto es a la vez una manera de conocer y de ser.

Si el conocimiento derivado de las ciencias del espíritu no puede progresar en el sentido de las ciencias naturales ni ser aceptado como verdad a través de una correspondencia experimental, pero reconocemos que

necesariamente las ciencias del espíritu y el arte producen conocimiento, éste deberá caracterizarse a través de una noción de verdad radicalmente distinta. La crítica de Nietzsche a la noción tradicional de la verdad de la ciencia como objetividad y como adecuación de una proposición a un dato, que es también una crítica a la noción de evidencia como criterio de verdad, constituyó la apertura hacia la respuesta al cuestionamiento que planteara Heidegger, la pregunta por lo que hay más allá de la realidad hecha imagen, más allá de la ciencia y de lo que podemos conocer con la metodología científica.

Nietzsche considera que el concepto de verdad en las ciencias históricas está en plantear el problema del modo correcto de relacionarse con el pasado, y fue quizá el primero en enterarse que la comprensión histórica es concebir determinados hechos siempre a partir de presupuestos filosóficos.

Nietzsche también hace hincapié en que un hecho histórico es algo infinito, nunca reproducible plenamente. El hecho histórico es que el hecho, en su actualidad, es algo que vive. Por ello un hecho histórico pierde sentido al ser estudiado por un erudito, que es un especialista en el pasado en cuanto pasado, es un verificador de los hechos porque su visión momifica y agota el hecho histórico al entenderlo como algo muerto, de tal forma que lo pierde como acontecimiento abierto en devenir. Nietzsche ve el verdadero problema del conocimiento histórico en el acercarse a un hecho, en el entrar en relación con él –la concepción de la historia en Certeau es afín a Nietzsche y no a la verdad "objetiva"–. De lo que se trata es de vivir el hecho, hacer de ese acercamiento un acontecimiento y del hecho histórico un acontecimiento vivo. De esta forma, la comprensión es como acto de vida. Comprender los hechos históricos es encontrarlos de manera viva, encontrarlos abiertos y sometidos a un acto de interpretación y organización por nuestra parte. Se trata de que los hechos adquieran consistencia como hechos vivos, no como una adecuación de la interpretación al objeto, sino a través de una capacidad de interpretación para vivir. La única adecuación posible en la comprensión histórica es una interpretación que al vivir da vida al pasado cuando lo

comprende, afrontando de manera viva la vida del acontecimiento histórico y su actualidad como acontecimiento.

Ficciones, entre la historia y la antropología

Clifford Geertz y Michel de Certeau se sitúan en esta corriente que reconoce el estatuto autónomo de las ciencias del espíritu o las humanidades frente a las ciencias naturales. Geertz y Certeau escriben ficciones, en sentido literal producen los resultados de sus intervenciones: su práctica es una fabricación, una ficción. En la acepción común ficción se asocia a la fabulación, a los mitos o las leyendas; en el lenguaje ordinario ficción se equipara a invento, a puro cuento, sería algo que no existe. Pero para nuestros autores la ficción es algo completamente diferente, su práctica (la etnografía y la historiografía) es ficción en tanto que lo que dan a conocer es una hechura, algo compuesto, mas no algo inexistente.

Para Certeau la historiografía (léase la escritura de la historia) también está vinculada a la ficción. Para el historiador francés, la escritura de la historia es la articulación de una práctica –la disciplina histórica– y su resultado –un discurso– unificados bajo la forma de una producción (Certeau, 1993: 35), en resumen, el historiador *hace la historia*. Certeau desenmascara la pretenciosa ilusión de una historia "objetiva", el sueño de reconstruir la verdad fidedigna de un pasado ya lejano.

Certeau observa cuatro funcionamientos de la ficción en el discurso historiográfico: *1)* ficción e historia, en este funcionamiento la ficción está marcada por el signo de lo falso, en el momento en que la historia lucha contra la ficción, diagnostica lo falso; *2)* ficción y realidad, aquí el discurso historiográfico habla en nombre de lo real, lo que designa en su discurso se postula como lo real existente, suponiendo que lo que no es falso debe ser real; *3)* ficción y ciencia, en relación con una actividad científica, el discurso historiográfico se convierte en un artefacto científico, ahora ya no solamente juzga lo real y lo que no lo es, sino que

posibilita y transforma, esto es, produce realidad; y *4)* la ficción y lo "propio", en última instancia la ficción es acusada de no ser un discurso unívoco, se le reprocha carecer de pulcritud científica, en resumen, para Certeau la ficción, bajo sus modalidades míticas, literarias, científicas o metafóricas, es un discurso que "informa" lo real, sin querer representarlo o acreditarse en él (Certeau, 2007: 3).

A propósito de la informática y de su posible utilización en la ciencia histórica, Certeau observa que la cuantificación, si bien es un recurso que el historiador puede utilizar, no es la panacea, al contrario, la misma informática confirma la posición que tiene la ficción en la disciplina histórica. "Por el tributo que paga a la informática, la historiografía hace creer que ella no es ficción" (Certeau, 2007: 15).

Afirma Certeau: "Para devolver su legitimidad a la ficción que obsesiona al campo de la historiografía, es necesario 'reconocer' primero en el discurso legitimado como científico lo rechazado que tomó forma de 'literatura'" (Certeau, 2007: 21). Y sigue: "la historia implica una relación con *el otro*, en tanto que éste es *lo ausente*, pero un ausente particular, aquel que *ha pasado*, como dice la lengua popular" (Certeau, 2007: 117). El historiador debe dar cuenta de lo que ya no está presente, trabaja con ausencias: "reconstruye un mundo que nunca conocerá" (Certeau, 2007: 102).

Es decir que si bien el trabajo del historiador no es crear o fabricar sus fuentes (archivos, cartas, documentos, etc.), pues ellas ya están allí, lo que el historiador crea es el juego de sus fuentes, su manipulación.

De manera radical, Certeau observa el trabajo histórico como una fabricación, "consiste en 'sacar' alteridad (como una fábrica 'saca' automóviles) y en producir (en sus dos sentidos: fabricar y mostrar) esta diferencia constitutiva de la historia y constituida por la historiografía; en consecuencia, se trata de relativizar el presente en relación con un pasado, capaz de ser pensado, este mismo, en la medida en que organiza una ausencia" (Certeau, 2007: 104).

Es decir que Certeau es consciente de la carga semántica del concepto de ficción, observa su ambivalencia; "ambivalencia que hace que *ficción*

signifique a veces una producción (*fingere*, dar forma, fabricar), a veces un disfraz o un engaño" (Certeau, 1994: 293).

Como mencionamos más arriba para Michel de Certeau la operación historiográfica tiene como objeto la *ausencia*, al concebir dicha operación en un intervalo que se sitúa entre el lenguaje del ayer y el lenguaje contemporáneo del historiador (Dosse, 2003: 259). Es en este sentido que la historiografía es una producción, es la ficción que fabrica (que hace) el sujeto que practica la historia. Francois Dosse hace notar que "Certeau se mantiene lejos de las ilusiones cientificistas y recuerda la forma narrativa de la historia" (*Ibid*.: 284).

Por su parte, la figura de Clifford Geertz es una de las más representativas de la disciplina antropológica, sus aportes han influido y han sido recuperados en diversas áreas del conocimiento: sociología, psicología social, filosofía, etc. Un elemento a destacar de Geertz es su distanciamiento (su crítica) de las posiciones cientificistas en los estudios de la cultura. José Eduardo Zárate nos dice al respecto de Geertz que "una de sus afirmaciones más controvertidas, al menos para los antropólogos, fue que cada uno de estos académicos habían creado un estilo propio, por el cual se les reconocía y no precisamente por lo arduo y fundamentado de su trabajo 'científico', lo que ofendió a muchos antropólogos, quienes entendieron que Geertz afirmaba que la antropología era una forma de arte y no una disciplina científica" (Zárate, 2008: 97).

El trabajo del antropólogo es muy peculiar. Las fuentes de las que parte o las que da interés siempre dependen de su deliberación. El antropólogo las identifica y decide cuáles van a ser las importantes y las que no para sus objetivos y propósitos.

Para Clifford Geertz el hombre es un animal que teje tramos de significación y se inserta en ellos. Por eso, la cultura es ese tejido y su análisis es una práctica interpretativa que busca significados o sentido y no una ciencia experimental que busca leyes.

Geertz desmarca la antropología del enfoque tradicional en el que predominaba la metodología y los supuestos del estilo de trabajo de las

ciencias naturales. Él propone una antropología más cercana a las ciencias humanas y al arte, cuyo objetivo principal no es medir, clasificar y predecir, sino interpretar. Se trata de leer y dar sentido al quehacer humano como si fuera un texto. Nos dice que el método de la etnografía es una ficción –de *fictio*– (Geertz, 1997: 28), que pedir información, ya sea a un nativo o a un informante clave, siempre es a una fuente de segunda mano, una especie de "teléfono descompuesto", ese juego que la gran mayoría de los mexicanos hemos jugado cuando niños; a fin de cuentas el etnógrafo se queda para sí con lo que más le conviene a sus intereses, con su propia elaboración. Es aquí donde encontramos la similitud entre Geertz y Certeau, para ambos la ficción se opone a una historiografía y una etnografía que se fundan siempre en la ambición de decir lo real, juego entre la ciencia y la ficción; la historiografía y la etnografía al pretender objetividad científica muestran su cara ficticia y ocultan la praxis de su producción. Afirma Geertz:

> Pero, como en el estudio de la cultura, el análisis penetra en el mismo cuerpo del objeto –es decir, *comenzamos con nuestras propias interpretaciones de lo que nuestros informantes son y luego las sistematizamos*–, la línea que separa la cultura (marroquí) como hecho natural y la cultura (marroquí) como entidad teórica tiende a borrarse; y tanto más si la cultura es presentada en la forma de una descripción, desde el punto de vista del actor, de las concepciones (marroquíes) de todas las cosas, desde la violencia, el honor, la dignidad y la justicia hasta la tribu, la propiedad, el liderazgo y la jefatura. En suma, los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura de segundo y tercer orden (por definición, sólo un "nativo" hace interpretaciones de primer orden: se trata de *su* cultura). De manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo "hecho", algo "formado", "compuesto" –que es la significación de *fictio*–, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales de "como si" (…). Darse cuenta de esto significa comprender que la línea que separa el modo de representación y contenido sustantivo no puede trazarse en el análisis cultural como no puede hacérselo en pintura; y ese hecho a su vez parece amenazar la condición objetiva del conocimiento antropológico al sugerir que la fuente de éste es, no la realidad social, sino el artificio erudito (Geertz, 1997: 28 y 29).

En relación con los modos de justificación de la actividad del antropólogo, en tanto que interpreta o piensa la cultura, Geertz nos dice que:

> La coherencia no puede ser la principal prueba de validez de una descripción cultural (…). La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estribar, como tan a menudo se acostumbra hacerlo ahora, en la tenacidad con las que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone. Creo que nada ha hecho más para desacreditar el análisis cultural que la construcción de impecables pinturas de orden formal en cuya verdad nadie puede realmente creer (Geertz, 1997: 30).

Consideraciones finales

El trabajo del antropólogo al igual que el del historiador consiste en describir prácticas sociales, la tarea etnográfica es significativa en la medida en que muestra y da a conocer cómo es que determinados grupos viven; la tarea historiográfica es relevante ya que nos explica la riqueza de lo que ya se fue, nos reencuentra con ausencias.

En las pretensiones de verdad de ambas disciplinas, es decir, para la generación de conocimientos dentro de la antropología y la historia, se recurre a un tipo peculiar de "método", hay que precisar un modelo descriptivo, no explicativo, no hay que explicar las prácticas sociales sino describirlas. Pero ¿cómo dar cuenta de las prácticas? Para dar cuenta de las prácticas sociales nuestros autores apelan al relato, mediante la narración construyen la verdad antropológica e histórica, como lo sostiene Dosse a propósito de Certeau: "la narración es la única manera de dar cuenta de la práctica" (Dosse, 2003: 287).

Los puntos de encuentro entre Geertz y Certeau son muchos. Destaca que ambos tienen una preocupación por el otro y que centran sus reflexiones en torno a temas menores, a singularidades, alejándose de los macro-análisis. Desde sus trincheras denuncian la "cientificidad"; critican el positivismo en las ciencias sociales y sus postulados ponen en entredicho el estatuto epistemológico del saber, colocan en suspenso nuestras creencias y postulados de la certeza en la ciencia en general. La tarea del etnógrafo y del historiógrafo, como Ceertz y Certeau lo hacen notar, es escribir: escriben ficciones.

El modelo de verdad en el trabajo de Geertz y Certeau se acerca al arte porque manifiesta una verdad retórica, persuasiva, una razón argumentativa que, sin embargo, no debe confundirse por ello con manipulación. El arte nos permite ejemplificar el falaz intento de demarcar la verdad y la falsedad de manera absoluta. La obra de arte es verdadera y cobra sentido porque (y sólo cuando) el observador se compromete con la obra y ésta como experiencia artística modifica necesariamente al sujeto. Geertz el etnólogo y Certeau el historiógrafo, en sus respectivos campos, están más cerca del arte que de la ciencia.

Cuando Heidegger afirma en “El origen de la obra de arte” que en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, apunta al hecho de que la verdad acontece al ser creada y crear ella misma al artista. La obra hace al artista, es decir que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Notamos la ejemplaridad del arte como formador. De igual forma podemos decir que al interpretar la historia adecuadamente vemos el presente de manera distinta, y no porque hayamos identificado una verdad científica al corroborar que un dato se corresponde con la realidad, sino porque se ha llevado a cabo una interpretación tal que nuestra comprensión se ha dado significativamente. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: *allegorein*. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. La obra es símbolo, la historia y la antropología también lo son.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (1989), *Los paraísos artificiales. Acerca del vino y el hachís*, México: Fontamara.

Certeau, Michel de (1993), *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.

__________ (2007), *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Dosse, Francois (2003), *Michel de Certeau. El caminante herido*, México: Universidad Iberoamericana.

Geertz, Clifford (1997), *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.

Heidegger, Martin (1996), "El origen de la obra de arte", en *Caminos del Bosque*, Madrid: Alianza Editorial.

Putnam, Hilary (1988), *Razón, verdad e historia*, Madrid: Tecnos.

Zárate, José E. (2008), "Pluralismo, collage y fragmentación en la obra de Clifford Geertz", en Ramírez, Ana C. (Coord.) (2008), *Temas actuales en filosofía de la cultura y estudios culturales*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Sobre las/os autoras/es

María Isabel Domínguez Herrera

Nacida en Morelia, Michoacán, en 1977. Licenciada en Derecho por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Licenciada en Filosofía y Maestra en Filosofía de la Cultura por la Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña", ambas instituciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Entre las actividades profesionales se destaca haber sido asesora de la Dirección de Seguridad Pública y Tránsito del Estado de Michoacán (2003-2005), así como asesora en la LXX Legislatura del Estado de Michoacán (2007); además de ser abogada postulante desde el año de 1997 en materia civil y familiar, principalmente. Desde el año 2000 ha impartido clases en diversas instituciones públicas y privadas en áreas vinculadas a la Filosofía y al Derecho en nivel bachillerato, licenciatura y posgrado. Igualmente ha publicado varios artículos sobre dichas materias en la *Revista del Colegio de Abogados de Michoacán*, en la revista *Sentidos* de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana y en la revista *Intersticios. Filosofía, Arte, Religión* de la Universidad Intercontinental. Ponente en diversos coloquios universitarios y congresos internacionales. También participa en los Seminarios Permanentes de "Derecho: Ciencia y Filosofía" y "Derecho y Humanidades" del Posgrado de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, en donde además acreditó los Diplomados Interdisciplinarios de Derechos de los Pueblos Indígenas en México (abril-julio/2007) y en Historia de los Derechos Culturales en México (marzo-diciembre/2010).

Norma Patricia Mendoza Ramos

Nació en Morelia, Mich., en 1958. Inició su vida laboral en 1973 y hasta 2002 trabajó en diversos puestos y dependencias. Estudió en la Preparatoria Abierta en 1996. En 2002 se matriculó en la Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UMSNH; recibió el Premio "Padre de la Patria", y obtuvo el grado en 2007 con "Mención de Honor". También se desempeñó como docente de diversas materias en la misma facultad durante 2008 y 2009. En agosto de 2011 recibió el título de maestra en Filosofía de la Cultura por la Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña" de la UMSNH. En noviembre de 2012 ganó el 3er. Certamen Estatal de Tesis con Perspectiva de Género a nivel licenciatura, organizado por el Gobierno del Estado a través de la Secretaría de la Mujer y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Angelina Paredes Castellanos

Licenciada en Filosofía por la Universidad del Claustro de Sor Juana, México, D.F., 2007 y maestra en Filosofía de la Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, "Hermenéutica y Ecología. Una aproximación a la filosofía de Hans-Georg Gadamer desde una perspectiva ecológica", Morelia, Michoacán, 2011. Actualmente cursa el doctorado y elabora la tesis "Un estudio acerca de la apreciación estética de la naturaleza en las propuestas filosóficas de Maurice Merleau-Ponty y Hans-Georg Gadamer" en el programa de Posgrado en Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UMSNH. Ha sido becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Sus intereses incluyen hermenéutica, fenomenología, filosofía del arte, filosofía de la naturaleza y filosofía para niños y jóvenes. Ha participado como ponente en talleres de Filosofía para Niños y concientización ambiental para jóvenes a través de diversas organizaciones no gubernamentales y la UNESCO a nivel nacional e internacional.

Erika Pérez Domínguez

Antropóloga social egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Estudiante de la Maestría en Filosofía de la Cultura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en la que desarrolló el proyecto "De las drogas como mal social a la reducción del daño y del riesgo: aportes teóricos para una reorientación de las políticas públicas en torno al consumo de drogas ilícitas".

Susana Verónica Pliego

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Vasco de Quiroga de Morelia. Obtuvo el grado de maestra en Filosofía de la Cultura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en el año 2011. La investigación emprendida, en este curso, se ha enfocado en semiótica de la cultura, la escuela de Tartú-Moscú y la ideología de Iuri Lotman, con el tema "Semiótica de la creolización", pretendiendo dar nombre a una categoría semiótica que se encarga de analizar aquello que se encuentra en la base de todo intercambio cultural.

Victoria Sánchez Villicaña

Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Maestra en Filosofía de la Cultura en la UMSNH, tiene como tesis de maestría "La revolución estética de Marcel Duchamp: Los *ready-mades*". Ha impartido las materias "Cerámica", "Escultura" y "Materiales Maleables" en diferentes niveles en la Facultad de Bellas Artes. Ha participado en el diplomado "Por los caminos de la cultura mexicana. Una mirada histórica" con la ponencia "El surrealis-

mo en México", Facultad de Filosofía de la UMSNH, marzo de 2010, en las "Jornadas Peirceanas, arte e interdisciplina" con la ponencia "La palabra del testigo: Octavio Paz y las vanguardias artísticas del siglo XX" y ha impartido conferencias en la Facultad de Bellas Artes de la UMSNH, y Centro Cultural Clavijero sobre "Duchamp y los *ready-mades*" En su actividad artística, entre otras manifestaciones, es fundadora y miembro del colectivo "Itacate. Degustación plástica", y a nivel individual ha participado en varias exposiciones colectivas en el estado y el país.

Juan Torres Melgoza

Maestro en Filosofía de la Cultura y Licenciado en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Temas de interés académico: Filosofía de la Tecnología, Representaciones Sociales, Epistemología, Psicología Social.

Hélène Trottier

Nacida en 1965, es originaria de Quebec, Canadá. Licenciada en Artes Plásticas por la Université du Québec à Chicoutimi (1988) con especialidad en pintura y grabado; y maestra en Filosofía de la Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2011). Ha realizado exposiciones tanto individuales como colectivas, en Quebec, Montreal y en Francia. Algunos de sus grabados son parte de la colección de la "Bibliothèque nationale du Québec" y de la "Collection Loto Québec". Vive en México desde 2000. Imparte diversos cursos de pintura y dibujo en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo así como el taller cultural de Filosofía y Pintura en la Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos" de la misma institución.

* * *

En este libro también participan profesores de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, quienes son asesores de las/os autoras/es de esta obra en el Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura: Salvador Jara Guerrero, doctor en Filosofía de la Ciencia; Fernanda Navarro, doctora en Filosofía; Bernardo E. Pérez Álvarez, doctor en Lingüística; Víctor Manuel Pineda Santoyo, doctor en Filosofía; Ana Cristina Ramírez Barreto, doctora en Antropología Social; y Jaime Vieyra García, doctor en Filosofía.

Filosofía de la Cultura. Crítica e interpretación
se terminó de imprimir en julio de 2014,
en los talleres gráficos de Silla vacía Editorial,
en la ciudad de Morelia, Michoacán, México.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo
a cargo de la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto